CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

660

junio 2005

DOSSIER
Escritores de Portugal

William Blake
Tiriel

Centenario de Raúl González Tuñón

Entrevista con Abel Posse

Cartas de Argentina y Alemania

Notas sobre Cervantes, Stendhal, Saramago y Carlos Castilla del Pino

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 0011-250 X -NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

660 ÍNDICE

DOSSIER
Escritores de Portugal

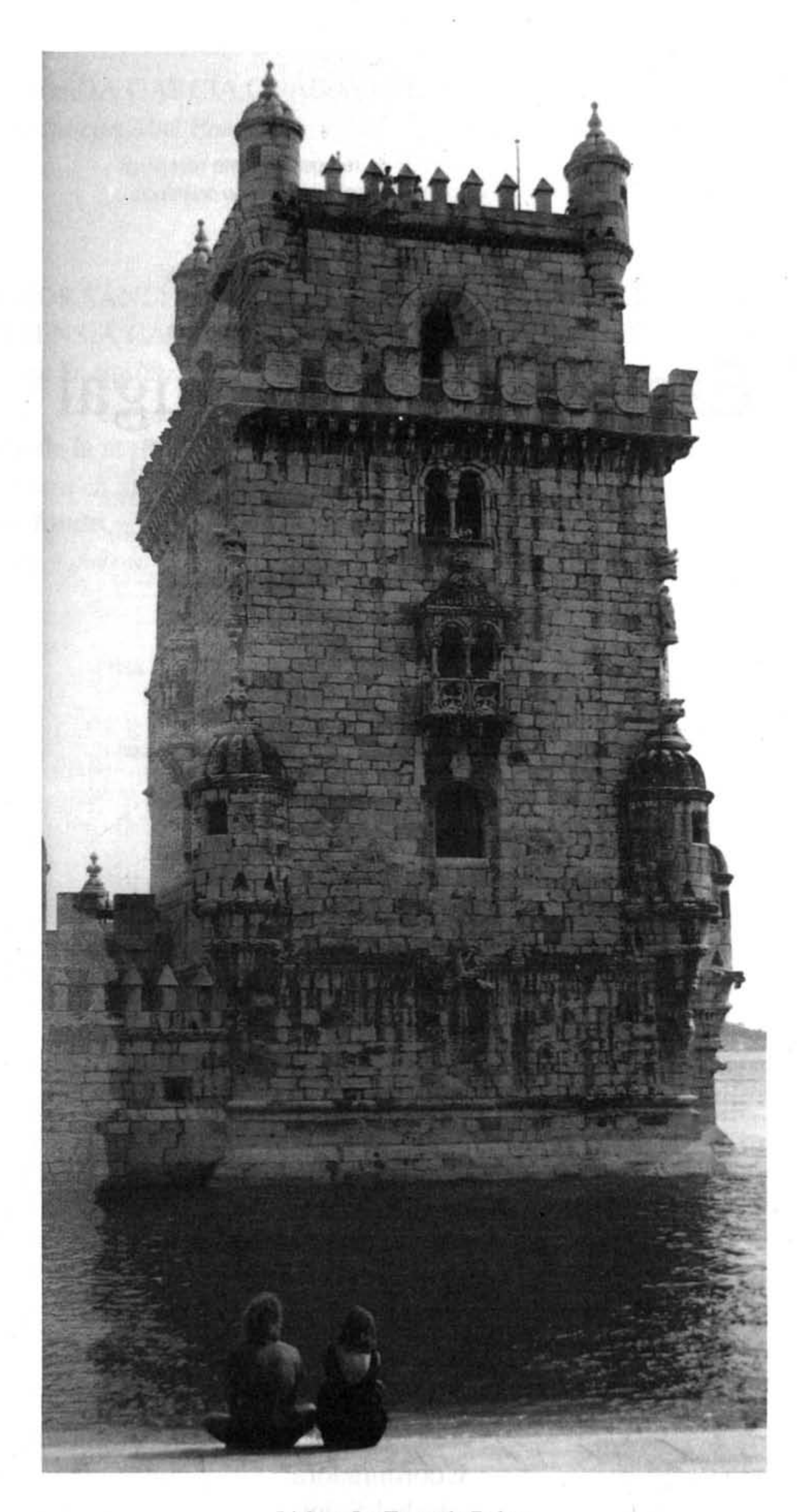
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Escritores de Portugal

Coordinadora:
Isabel Soler



Lisboa. La Torre de Belem

Saramago: la ficción como sentido de la historia

Miguel Real

La estrategia narrativa de *História do Cerco de Lisboa* de José Saramago se desarrolla en torno a cuatro instancias epistemológicas diferentes:

1. **La instancia histórico-factual**: el suceso real, probado y concretamente vivido del cerco de la ciudad musulmana de Lisboa por las tropas de D. Afonso Henriques y por una importante representación de cruzados oriundos de diferentes «naciones» europeas;

2. **La instancia de la representación heurística**: las múltiples lecturas interpretativas del hecho histórico real pueden resumirse en:

    a. La visión musulmana del cerco («El cruel gallego Ibn Errik»);

    b. Las diversas interpretaciones de narradores coetáneos (en el cuerpo de la novela aparecen citadas tres fuentes históricas cristianas: la carta de «fray Rogeiro» a Osberno, la carta de Dodequino a Cuono y la carta del cruzado Arnulfo a Milão, obispo de Thérouenne[1];

[1] *José Saramago,* História do Cerco de Lisboa, *Lisboa, Caminho, 1989. p. 124-125; aparecen citados los textos: 1.-* De Expugnatione Lyxbonensi *(vulgarmente conocido por «Carta do Cruzado Osberno», aunque hoy se sabe que fue escrita por un cruzado que firmaba por* R., *probablemente un fraile –el «frei Rogeiro» creado por Saramago–, que la envió a un noble de Brawdsey, en el condado de Suffolk, llamado Osberno; para el texto en latín, cf.* Portugaliae Monumenta Historica. Scriptores, *1856, vol. I, p. 392-405, con el título en latín «Concesignati anglici Epistola de Expugnatione Olisiponis»; para el texto en portugués, con traducción en 1936 de José Augusto de Oliveira, cf.* Conquista de Lisboa aos Mouros, carta de um cruzado inglês, *presentación y notas de José Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1988; 2.–* Carta de Duodechino a Cuono *(Duodechino: sacerdote del Monasterio de Logenstein que llegó con la escuadra que partió de Colonia el 27 de abril de 1147; Cuono: cuarto abad del Monasterio de Logenstein); 3.–* Carta de Arnulfo a Milão *(Arnulfo debió ser un fraile que asistía a los cruzados de Boulogne-sur-Mer y que pertenecía a la diócesis de Thérouenne, de la cual Milão era obispo), cf.* Fontes Medievais da História Portuguesa, *edición de Alfredo Pimenta, Lisboa, Sá da Costa, 1948, p. 124-130 y 133-140 respectivamente para estas dos últimas cartas; 4.– «Indiculum Fundationis Monasterii Sancti Vincentii», publicado por primera vez en António Brandão,* Monarchia Lusitana, *III Parte, escrit^{a} N° 21, a fl. 291 (cf.* Fontes... cit., *p. 141-146).*

c. Las posteriores interpretaciones apologéticas (aparecen citados Duarte Galvão y Bernardo de Brito)[2];

d. La tesis académica del siglo XX, pretendidamente neutral y rigurosa desde el punto de vista de la metodología histórica, que un historiador (cuyo nombre nunca aparece citado en la novela) publica en la editorial en la que el personaje principal Raimundo Silva trabaja como revisor.

3. **La instancia de representación novelesca propiamente dicha**: a partir de la introducción de un «no»[3] en el texto de la tesis (2.d.) la realidad histórica se transforma en realidad de ficción; ésta envuelve y sobredetermina el factor histórico para, una vez cruzadas la ficción y la historia, llegar finalmente al mismo resultado: D. Afonso Henriques toma Lisboa a los musulmanes en octubre-noviembre de 1147;

4. **La instancia lírico-emotiva**: la historia del cruce de dos parejas amorosas (Raimundo y Maria Sara en el siglo XX; Mogueime y Ouruana en el siglo XII).

La interpretación de *História do Cerco de Lisboa* debe pasar por la yuxtaposición específica de estos cuatro niveles de representación, singularizada por el resultado final al transformarla en un punto perfectamente definido y consistente en el interior del sentido y de la estructura general de la obra del autor. Sin embargo, si el *quid* de *História do Cerco de Lisboa* viene dado por la conceptualización resultante del cruce de los cuatro niveles de representación, aunque sea necesario e imprescindible, éste no se evidencia suficiente para testimoniar toda la riqueza de esta novela. A este *quid* individualizador hay que añadir los elementos de continuidad que caracterizan prácticamente la totalidad de las novelas de José Saramago: para empezar, el estilo propio del autor y, después, la noción de tiempo total (la fusión de los tres momentos temporales –presente, pasado y futuro– en un mismo instante narrativo).

[2] *Por ejemplo, sobre las interpretaciones del milagro de Ourique, José Saramago cita en las páginas 127-149 a Duarte Galvão,* Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques, *ed. de José Mattoso, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda; a fray Bernardo de Brito,* Crónica de Cister, Libro III, *cap. II, y a Alexandre Herculano,* História de Portugal, *Lisboa, Bertrand, 1989 [1ª ed., 1846], tomo I, libro II.*

[3] *José Saramago,* op. cit., *p. 113.*

Ante la semejanza entre la vasta producción de autores y temas de la década de los ochenta y principios de los noventa (Fernando Campos, João Aguiar, Mário Ventura, Sérgio Luís de Carvalho, João da Palma-Ferreira, Mário de Carvalho, Seomara da Veiga Ferreira y otros[4]), la instancia histórico-factual permite clasificar como histórica, o como ficción alimentada por la historia, la novela de José Saramago. Esta marea editorial nacida a mediados de los ochenta, parece haber correspondido culturalmente a la necesidad de una reordenación mental de la intelectualidad portuguesa frente a la galopante absorción europea, e intenta fundamentar mediante episodios históricos de cariz genuinamente portugueses una cultura y una identidad estrictamente nacionales. Hay que recordar que este éxito histórico-novelesco estuvo y está acompañado por el resurgimiento de un conjunto variado de ediciones de *Historias de Portugal* coordinadas por Joel Serrão y Oliveira Marques (en la editorial Presença), por João Medina (en Edições do Clube do Livro), por José Mattoso (en la editorial Estampa) y por Veríssimo Serrão (en Verbo). En el caso de *História do Cerco de Lisboa*, el tema del cerco de la ciudad se encuentra documentado y surge simbólicamente como prueba del bautismo de Portugal como nación, lo cual confirma la tendencia de Saramago a explorar desde la ficción los orígenes y las raíces de las grandes constantes histórico-culturales que dibujan nuestra civilización: la religión, a través de *Evangelho Segundo Jesus Cristo* [1991]; la sociedad y la teoría del poder, a través de *O Ano de 1993* [1975] y de *Ensaio sobre a Cegueira* [1995]; la representación gnoseológica humana, a través de *Manual de Pintura e Caligrafía* [1978] y de la propia *História do Cerco de Lisboa* [1989]; y el destino de Portugal en Europa, a través de *Jangada de Pedra* [1986].

La instancia de representación heurística, obviamente, aparece introducida por el epígrafe de la novela: «Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corregi-la. Porém, se a não corriges, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes. –Do Livro dos Conselhos». Conscientes de que el libro citado no existe y que el «consejo» viene de la mano del autor[5], constatamos la voluntad de reactualizar desde la ficción una paradoja lógica sobre la verdad que se remonta a Platón[6], y

[4] *Sobre la diferenciación constitutiva entre la novela histórica portuguesa de la década de los ochenta y las obras de Saramago, principalmente respecto a* Memorial do Convento, *cf. Miguel Real,* Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em *Memorial do Convento* de José Saramago, *Lisboa, Caminho, 1995, p. 43-45.*

[5] *Manuel Gusmão, «Entrevista com José Saramago». En:* Vértice, *14, mayo de 1989, p. 85.*

[6] *Platón,* Menon: *«Menon, ya comprendo lo que quieres decir (dice Sócrates). Ves esto del mismo modo en que conduces una disputa sofística: ¿no forma parte de una persona investigar*

cuyos desarrollos contemporáneos ensombrecen toda la disciplina de la Hermenéutica, desde Dilthey a Heidegger y Gadamer[7]. Por lo que respecta a Saramago, *História do Cerco de Lisboa* parece orientarse hacia un nivel de representación heurística pura, al consistir esta en la experiencia vivida (*Erlebnis*[8]) por los propios actores de la historia y al obviarles el acceso a una interpretación real basada en la historicidad en el sentido diltheiniano de *Geschichlichkeit,* una especie de grado cero de la representación, único capaz de acceder a la objetividad de la realidad y del tiempo históricos. Esta objetividad hecha tiempo o hecha historia, y esta experiencia vivida por la conciencia, quedan interrumpidas por la introducción de la subjetividad del lenguaje y de la escritura que las explican, como si el no poder llegar a expresar correctamente lo que es o fue unívocamente vivido se tratase de un pecado original de la representación humana; por eso las cartas de Rogeiro a Osberno, de Dodequino y del cruzado Arnulfo, así como los anales históricos posteriores y las *Historias de Portugal,* entran en divergencia subjetiva con hechos que ocurren u ocurrieron. Y no se trata de una cuestión de opinión, de gusto o de tendencia ideológico-cultural diferente, aunque sí está vinculada a la raíz ontológica pertinente a todo el acto enunciativo-representativo por el cual el sentido del mundo (en este caso, de la historia del cerco de Lisboa) se revela constitutivamente plural. Es como si Saramago, a diferencia de la presumible intención del historiador que se constituye como científico (2.d.), nos dijera que el ser de la historia pertenece al orden de la multiplicidad y no al de la unidad. Así, Saramago no explora el hecho en sí mismo desde su unívoca brutalidad histórica (y generalmente este es el que constituye la atmósfera tradicional de la novela histórica, corriente a la que, con razón, Saramago dice no pertenecer), sino el *Geist* (expresión que le es cara a Hegel y a Dilthey) por el que el hecho es expresión singular, y evidencia que si así fue como ocurrió, también hubiera podido ocurrir de otro modo (los

ni lo que sabe ni lo que no sabe? No investigará lo que sabe, ¡puesto que ya lo conoce! Y, para tal persona, no hay necesidad de investigación. Y tampoco investigará lo que no conoce, puesto que no sabe lo que va a investigar». En Platón, Menón; Crátilo; Felón, *trad. y notas de F. J. Olivieri, J. L. Calvo y C. García Gual. Barcelona, Planeta-Agostini, 1997, 80 e.*

[7] *Para los fundamentos de la hermenéutica, cf. Richard E. Palmer,* ¿Qué es la hermenéutica: teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer. *Madrid. Arco/Libros, 2002; o Carlos Reis,* Técnicas de Análise Textual, *Coimbra, Livraria Almedina, 1989 (3ª ed.), principalmente, el capítulo III: «Análise Semiótica».*

[8] *Sobre el concepto heurístico de* Erlebnis, *cf. W. Dilthey,* Le Monde de l'Esprit (Die Geistige Welt), *trad. M. Remy, París, Ed. Aubier-Montaigne, 1947, I y II vols. (principalmente, el II, p. 312-317).*

cruzados habrían partido sin prestar auxilio a D. Afonso Henriques en el cerco de Lisboa). Como el ámbito de las posibilidades es más dilatado que el ámbito de lo real, Saramago se mueve en ese ámbito al explorar continuas hipótesis de relaciones (Mem Ramires-Mogueime en el asalto de Santarém, por ejemplo), al transformar en principales hechos que en el ámbito de lo real serían secundarios (el muecín ciego que recorre toda la novela hace más explícito un amplio abanico de sensaciones y sentimientos que todas las descripciones de D. Afonso Henriques) y al inventar hechos históricamente inexistentes pero que, en la lógica de la realidad social de la época, podrían haber ocurrido, sin dejar nunca de entrelazar la realidad concreta con las posibilidades que el espíritu de la época (*Zeitgeist*) permite.

La instancia de la ficción propiamente dicha consiste, justamente, en la exploración de las posibilidades de relación abiertas por la mentalidad coetánea de la trama narrativa, sin dejar de tener en cuenta que el narrador se encuentra distanciado 800 años de los hechos relatados y que, muy al estilo saramaguiano, no se cohibe en fundir prolépticamente en un solo momento narrativo acontecimientos, resultados históricos y teorías de dos épocas diferentes. En el caso de *História do Cerco de Lisboa*, el narrador se inclina por la posibilidad de que los cruzados no auxiliaran a D. Afonso Henriques; es el NO interpuesto por el revisor Raimundo, que altera radicalmente el hilo de la historia, pero no su resultado. Aquí, la ficción se instituye no como devaneo o reflexión aislada y egotista de un autor, como análisis de un tema o cuestión que preocupa al autor, o como descripción novelada de un hecho histórico real o como mensaje moral del autor, sino como otra interpretación heurística, tan legítima como las expuestas por los historiadores oficiales; o, si se quiere (y sin forzar la narrativa), la ficción en *História do Cerco de Lisboa* posee el estatuto específico de iluminadora de la Historia: hace evidente que si las cosas ocurrieron así, no hay ningún determinismo exterior al hombre que lleve a lo que ocurrió, y que así necesariamente tuvo que pasar. A diferencia de *Memorial do Convento*, por ejemplo, donde la narración sobrepasa el sentido de la lógica social y se eleva al nivel de la ficción maravillosa propiamente dicha[9], en *História do Cerco de Lisboa* el narrador no sólo respeta los hechos históricos como asimismo resguarda en su narración una trama que nunca contradice el hilo de la realidad. Así, si la Historia narra objeti-

[9] *Cf. Miguel Real,* op. cit, *p. 46-60.*

vamente lo que ocurrió según un consenso ideológico entre los historiadores, actores y autores de un paradigma cultural específico[10] perfectamente temporalizado y espacializado[11], la ficción llamada histórica –y principalmente la de Saramago– se presenta como reveladora de la red intrínseca de posibilidades contenidas (aunque no consumadas) en cada factor histórico importante o en cada sociedad; es decir, antes que a la Historia susceptible de ser recogida en libros oficialmente aceptados según el paradigma entonces temporalmente dominante, cabe a la ficción iluminar el sentido de la Historia y evidenciar la pluralidad de caminos humanos suceptibles de ser (o de haber sido) recorridos y de cómo, a cada momento, en cada elección, en cada opción (inconsciente o forzada) por uno entre un gran abanico de posibles, tiene como consecuencia cultural dibujar la personalidad futura de un país (en el caso de *História do Cerco de Lisboa*, la retirada de los cruzados tendría como significado simbólico la tesis de que Portugal, fuese el que fuere su destino y su historia futura, debería contar exclusivamente con sus propias fuerzas)[12].

[10] *Sobre la noción de paradigma científico como normalizador de la actividad investigadora y generador de campos conservadores de consenso que bloquean la novedad, cf. Thomas S. Kuhn,* La Structure des Révolutions Scientifiques, *París, Flammarion, 1972, principalmente el II capítulo «La Nature de la Science Norma», p. 39-51 [ed. esp.* La Estructura de las revoluciones científicas, *México, F.C.E, 1986]. En este sentido, frente a las limitaciones inherentes al propio conocimiento de la historia de la fundación de Portugal, donde la toma de Lisboa a los musulmanes se inserta, es novelísticamente legítimo dejar que la Historia sea iluminada de sentido por la ficción, no tanto para saber qué es lo que pasó, sino para saber lo que también podría haber pasado y, a partir de ahí, en qué sentido podríamos o no ser diferentes.*

[11] *A lo largo de toda la novela, Saramago llama la atención sobre la visión del sitiado frente a la historia narrada por el sitiador. Entre muchos, seleccionamos este pasaje por ser representativo de la espacio-temporalidad de las estructuras mentales generadas socialmente: «... embora tudo dependa de quem forem os donos do sim e do não, Orientamo-nos por normas geradas segundo consensos, e domínios, mete-se pelos olhos dentro que variando o domínio varia o consenso, Não deixas saída, Porque não há saída, vivemos num quarto fechado e pintamos o mundo e o universo nas paredes dele...» (p. 299-300). Sobre esta perspectiva de la relatividad del conocimiento histórico frente a las raíces culturales de quien lo construye, resulta extremadamente interesante leer otra visión de la historia de los mismos cruzados que prestaron ayuda a D. Afonso Henriques y de los primeros reyes que reconquistaron el territorio en Amin Maalouf,* Las Cruzadas vistas por los Árabes, *trad. Ma. Teresa Gallego y Ma. Isabel Reverte, Madrid, Alianza, 1998.*

[12] *De entre la aún escasa bibliografía existente sobre Saramago debemos destacar, en el ámbito de la relación entre Historia y Ficción, y además de la obra ya citada de Miguel Real, otros cuatro estudios: Ana Paula Arnaut,* Memorial do Convento: História, Ficção e Ideologia, *Coimbra, Fora do Texto, 1996; Teresa Cerdeira da Silva,* José Saramago, entre a Historia e a Ficção: uma Saga de Portugueses, *Lisboa, Dom Quixote, 1989; Carlos Reis, «Memorial do Convento e a Emergência da História», en:* Revista Crítica de Ciências Sociais, *nº 18/19/20, febrero 1986; y Adriana Alves Martins,* História e Ficção: um Diálogo, *Lisboa, Fim do Século,*

La instancia lírico-emotiva aparece enmarcada por las relaciones entre dos diferentes parejas amorosas y por dos momentos temporales (presente y pasado narrativos); si se compara a otras descripciones amorosas, puede ser clasificada como poseedora de significados sociales normales: los deseos son los mismos, los sentimientos son expresados con las mismas palabras, los encuentros y desencuentros son idénticos. Tal vez cabe destacar la fragilidad emotiva de los cuatro personajes que se asemejan a seres sentimentalmente errantes, sin familia directa (a excepción de Maria Sara, que tiene un hermano y una cuñada), sin historia familiar, sin raíces en grupos de amigos, ni en rituales religiosos o de consonancia ideológica. Mogueime es soldado, sigue

1994. Sobre este último ensayo, extremadamente bien estructurado y muy claro en la presentación de las pruebas que entrelazan Historia y Ficción en Saramago, echamos en falta el vértice esencial del punto de unión entre esos dos niveles. De hecho, para Saramago, antes que evidenciar el vínculo existente entre Historia y Ficción, lo que su obra manifiesta a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa se dibuja como la excelencia de la Ficción frente a la realidad bruta y limitadora de la Historia, siendo apenas ésta la existencia actualizada, concretizada, de una red de posibles capaces de acceder a la realidad temporal; es decir, la Historia vivida siempre es reductora frente a las posibilidades de otra vivencia, tan legítima como la primera. Adriana Alves Martins basa su excelente ensayo –siguiendo el Seminario «Literatura e Ideologia» de Carlos Reis– en los autores Tomás M. Albadalejo, Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa, *Alicante, Universidad de Alicante, 1986 y Thomas Pavel,* Fictional Worlds, *Cambridge M. London, Harvard University Press, 1986. Sin embargo, la teoría de los mundos posibles posee una dignidad teológica y ontológica al margen de los estudios literarios que, necesariamente, la reenvía hacia la relación leibniziana entre Dios y el mundo creado; así, hablar de mundos posibles en literatura significará, sobre todo en lo que atañe a la tradición cultural occidental, la celebrada tesis de la equivalencia entre el escritor y Dios. Adviértase la siguiente cita de la* Monadología *de Leibniz: «Or comme il y a une infinité d'univers possibles dans les idées de Dieu et qu'il n'en peut exister qu'un seul, il faut qu'il y ait une raison suffisante du croix de Dieu, qui le détermine à l'un plutôt qu'à l'autre. / Et cette raison ne peut se trouver que dans la convenance ou dans les degrés de perfection que des mondes contiennent; chaque possible aiant droit de prétendre à l'existence à mesure de la perfection qu'il enveloppe». G. W. Leibniz,* Principes de la Nature et de la Grâce Fondés en Raison et Principes de la Philosophie ou Monadologie, *(Publiés intégralement d'après les Manuscrites d'Hanovre, Vienne et Paris par André Robinet), París, PUF, 1978, 2ª ed., p. 53-54. Por otro lado, esta teoría de los tres mundos asimismo reenvía a la muy conocida teoría de los «Tres Mundos» de Karl R. Popper, que, en cierto modo, se superponen a los anunciados por Adriana Alves Martins: «Tenenos, entonces, el Mundo 1, el mundo físico, que dividimos en cuerpos animados e inanimados, y que comprendemos también estados y procesos, [...]. Y tenemos el Mundo 2, el mundo de todas las emociones conscientes y, presumiblemente, de emociones inconscientes. Aquello que yo designo por Mundo 3 es el mundo de los productos objetivos del espíritu humano, por tanto, el mundo de los productos de la parte humana del Mundo 2 [...]», cf. K. R. Popper,* En busca de un mundo mejor, *Barcelona, Paidós, 1994. De este modo, no seguimos la teoría presentada por Adriana Alves Martins ya que nos parece heurísiticamente frágil si atendemos a la tradición leibniziana del concepto de mundo posible (desde 1710) y a la reciente tradición popperiana (a partir de 1982, anterior en cuatro años, por tanto, a la de Pavel y a la de Albadalejo) de Tres Mundos.*

los ejércitos de D. Afonso Henriques, y allí donde vayan, Mogueime va; Ouruana es gallega y, arrastrada a Lisboa por el noble alemán D. Henrique, le sirve como amante; Raimundo Silva, el revisor, vive solo, nunca tuvo relaciones sentimentales serias y se tiñe el pelo porque se avergüenza de su edad. Son relatos de amores realizados pero sospechosos, descripciones de fragilidades mutuas, de miradas oblicuas, de expectativas ansiosas... Por su alto grado de lirismo, queremos destacar la escena en la oficina de la editorial donde se confirma la pasión mutua entre Maria Sara y Raimundo, cuando este roza sus dedos con los pétalos de una rosa[13].

Traducción de Isabel Soler

[13] *José Saramago,* op. cit.*, p. 170-173.*

Vergílio Ferreira o el tiempo de la memoria

Isabel Soler

Cuando se abre un libro de Vergílio Ferreira (1916-1996) quizás uno no es plenamente consciente de que se enfrenta a largas, emocionadas, desasosegantes páginas hechas de preguntas y meditación sobre el hecho de existir. De lo que no hay duda es de que ese libro se cierra con la turbación del que se ha visto arrastrado por la voz de un pensamiento implacable que recorre sin compasión los más secretos escondrijos de la vida. Se cierra el libro y pesa la vida, y pesa la muerte, y la identidad y el destino, y de pronto, uno tiene una clara y subyugante conciencia de que está existiendo. El duro paseo por la vida que son los libros ferreirianos –las novelas, los ensayos, el largo diario en nueve volúmenes– perturba y agita, y a veces angustia e irrita, porque no todo el mundo está dispuesto a que lo enfrenten cara a cara con la existencia. Son páginas que obligan a una íntima, solitaria y desprotegida visita a uno mismo. Una visita a la intemperie que no se limita a contemplar desde lejos lo que a uno le ocurre en la vida, sino que hurga en lo más esencial, e interroga sobre el valor metafísico del tiempo y el espacio que se ocupa en el mundo. Las de Ferreira son páginas solitarias que dejan el ánimo mojado; pero esa tristeza se mezcla con el íntimo placer de una lectura agradecida por el intenso lirismo de su prosa. Pocos escritores han sido capaces de *decir* la intimidad de las emociones, contar las experiencias de la vida, las arrugas que la vida causa en las existencias, sus quistes, sus huecos oscuros cubiertos de anhelos, esperanzas, angustias o sinsabores con una ternura tan descarnada como comprensiva. Por eso, y sin duda, Ferreira es el gran narrador de la condición humana, y su nombre se une al de los que han meditado sobre el lado oscuro de la existencia, Kierkegaard, Unamuno, Bergson, Sartre, Ortega, Jaspers, Heidegger, Foucault, Kafka, y también ese Pessoa con el que Ferreira discute tanto, el Pessoa que lo quiere pensar todo y de todas las maneras, el obsesionado por el enigma de la vida.

Sin abandonar aspectos sociológicos y psicológicos, pero lejos ya de la novela social, Ferreira extraerá de su fase canónicamente neorrealista el germen de una obra predominantemente metafísica y existencialista. Desde esa línea bien definida, concreta y limpia del

neorrealismo, y como muchos músicos o pintores contemporáneos –lo dice el mismo autor en el quinto volumen de su diario *Conta-Corrente*, al referirse a sus historias como si fueran las manchas de un lienzo–, irá evolucionando hacia la abstracción y lo universal. La meta ferreiriana es el ser del hombre, y para ello necesita ver los límites de su mundo físico y metafísico, recrear los espacios mentales y sus contenidos, meditar sobre los pensamientos del hombre. El resultado es la perplejidad: un sereno asombro ante el misterio que causa la saturación de preguntas sin respuesta sobre la conciencia de existir.

Todas ellas son obras marcadas por una interrogación hecha de largos monólogos o diálogos rodeados de ausencia, enclaustrados en espacios deshabitados y cerrados (el pueblo abandonado, sus casas vacías, asilos donde la vida en común acrecienta la soledad) o perdidos en la inmensidad y el vacío (el silencio de la montaña, el espacio abstracto e infinito del mar). Son los dos escenarios del hombre: el claustro define sus límites y el espacio abierto metaforiza su necesidad de lo ilimitado. Ferreira interroga sobre la capacidad de aceptar la precariedad, la finitud, los límites del hombre; y asimismo, sobre la valentía de ser y la aceptación de dejar de ser. Sobre todo, le pregunta al hombre si es capaz de sobrellevar la angustia, y al mismo tiempo la solitaria libertad, que causa esa certidumbre. Los de Ferreira son mundos gobernados por un destino asumido, y encerrados en las profundidades de lo íntimo. Son obras marcadas por los problemas del hombre con su existencia: se reconoce ya en la primera narrativa, la de los años 40, ese obsesivo encuentro del Yo con el otro que se es, con todas sus contradicciones, sus ambigüedades y flaquezas, sus indecisiones y fracasos. Los protagonistas de *Mudança* (1950) representan esa «conciencia infeliz» hegeliana cuando Ferreira ya ha leído a Sartre, a Heidegger, la crítica moral de Camus y la teología activa de Malraux. A partir de ahí empieza el especulativo camino ferreiriano hacia el subjetivismo metafísico del hombre, y la larga labor constructiva y desconstructiva de los mundos mentales del hombre. Y empiezan los problemas: la muerte como aquello que da sentido a la existencia, el hombre como ser para la muerte, Dios como conflicto humano. Y aparece también el gran tema de la soledad, la del hombre con él mismo y también con los otros. *Aparição* (1959) y *Estrela Polar* (1962) ya son ese Ferreira. Y ni siquiera la contundencia de los temas literarios post-25 de abril –la gran repercusión que tuvo una literatura de signo político, el fascismo, la guerra colonial, la emigración, la libertad de expresión y de géneros tras la censu-

ra– consiguieron alejar al escritor portugués de su obsesiva reflexión sobre el hombre y su destino.

Sus obras son propuestas sobre las realidades del hombre, pero conscientemente creadas desde la literatura; de ahí que a través de la lectura se advierta un esfuerzo profundo por definir la propia expresión literaria y que la ficción obligue al autor a un proceso de introspección constante para obtener una densa sensación de autenticidad. Por eso, una y otra vez, hace que los narradores de sus novelas elaboren un discurso autobiográfico que constituirá la base de ese mundo posible en el que evolucionan sus existencias. El discurso autobiográfico, por su ambigüedad, hace más difícil la diferenciación entre ficción y realidad, e inevitablemente, inmiscuye la propia biografía del autor en la de sus personajes. Los narradores ferreirianos enhebran fragmentos de una biografía posible y creíble que quiere ser el abstracto estudio del significado de la experiencia. Las novelas son como laboratorios donde Ferreira observa las transformaciones del hombre y del mundo; por eso siempre hay un momento en el que el lector se puede sentir identificado con lo que está leyendo. La explicación es sencilla: la potente lente del microscopio ferreiriano amplia la vida del hombre, su soledad, la crisis de las relaciones humanas a unas dimensiones de las que difícilmente se puede escapar. Y a partir de este punto, desde una íntima primera persona que habla desde lo biográfico, empieza un ineludible vértigo que lleva a la conciencia del desmoronamiento de todo cuanto estructura la vida. Esa constante reclusión del personaje ferreiriano en sí mismo, ese contraste entre la intimidad y las realidades concretas que lo rodean, esa incomunicación que se convierte en los límites del mundo, todos esos constantes temas ferreirianos hacen de la obra del escritor portugués una continua reiteración sobre el drama que representa el despertar de la conciencia de la existencia. El Yo que interesa a Vergílio Ferreira es el del *ser-se*, el del *sentir-se*, y eso ya se advierte en *Aparição* –el hombre ilimitado pero inmerso en una geografía que lo limita, y una verdadera teoría sobre la responsabilidad de la individualidad y de la soledad– o en la comunión con la soledad absoluta que es *Alegría Breve* (1965).

Y si el espacio se convierte en el lugar del ser, también el tiempo actúa directamente sobre el Yo de los personajes. La prosa de Vergílio Ferreira pierde la noción de tiempo cronológico para hundirse en el tiempo de la memoria, en el tiempo emotivo, en el tiempo evocativo. El mejor ejemplo de esa elaboración de la vida desde el tiempo de la memoria lo constituye la penúltima novela ferreiriana, *Em Nome da*

Terra (1990), donde el hombre en soledad, consciente de su individualidad, y el tiempo íntimo del relato son los causantes de esa sensación de ambigüedad que inevitablemente desprenden todas sus obras. Una ambigüedad ayudada por una escritura que responde al desorden y a la anarquía del recuerdo, porque la memoria está hecha de fragmentos y de verdades inciertas, y es profundamente inestable y transgresora. La memoria está hecha de silencios y vacíos, de deformaciones y reinterpretaciones que igualmente forman parte de la realidad, la completan, la ilustran. Sobre esa escritura que debe responder a la ambigüedad del tiempo de la memoria reflexionaba ya *Nítido Nulo* (1971) al querer unir la explicación del mundo de un narrador con la explicación del acto creativo de un autor.

No es extraño que los narradores de las novelas ferreirianas teoricen sobre el proceso y los recursos narrativos, porque una de las funciones de esos narradores es recordarle al lector que está ante la construcción de una obra literaria: lo hace el viejo juez João de *Em Nome da Terra* durante su larga carta de despedida que escribe desde la habitación del asilo en el que está recluido; y lo hace el narrador de *Até o Fim* (1987) al entrevistar al propio Vergílio Ferreira y preguntarle sobre la novela que éste está escribiendo. La ficción, lo irreal, se hace más real que la realidad; pero al mismo tiempo, es un recurso que actúa como disolvente de los límites de la propia ficción. De ahí que el tiempo de la memoria –ese presente continuo en el que se diluyen las vidas, esa confusión de planos temporales, esa repetición de episodios, esas agramaticalidades o esas elipsis explícitas, esa alteración de la sintaxis–, además de una ruptura de las convenciones literarias, sea también una forma de ambigüedad que quiere enseñar cómo funciona un posible y real mundo mental, y asimismo mostrar el conflicto entre el acto narrativo y el discurso. La vaguedad, la imprecisión, el desorden cronológico, lo fragmentario, lo desarticulado del tiempo de la memoria necesitan un lector que constantemente rehaga su lectura y vaya colocando las piezas del puzzle-novela que tiene en las manos. El problema es que el puzzle que se intenta recomponer es el de la existencia, y el de la explicación (narración) de la existencia.

Para poderse mover con libertad en el tiempo de la memoria, y para poder remover los espacios interiores que están en lo más profundo del Yo, Ferreira debe crear un género narrativo donde lo que quiere decir se sienta cómodo. *Em nome da Terra*, esa mezcla de novela, monólogo interior, diario y carta, aparece como un ejemplo casi virtuosista de ese ambiguo género tan ferreiriano donde el tiempo presente está domina-

do por la memoria evocativa. El de João de *Em Nome da Terra* es el tiempo mental, el tiempo interior y subjetivo del monólogo autobiográfico, con sus vacíos, sus lapsos, sus divagaciones, con sus percepciones presentes del pasado, sus rumores, ecos y voces, con la llegada de retazos de músicas o silencios inexplicables. La memoria reconstruye la realidad convirtiéndola en otra realidad hecha de sensaciones e imágenes evocadas que gobiernan el discurso y lo ciñen a una temporalidad exclusivamente emotiva. La carta que el viejo juez João escribe a su mujer muerta hace ya mucho tiempo es una prueba de la buscada ambigüedad temporal ferreiriana. João habla con Mónica como si el tiempo no hubiera pasado. Habla desde la intimidad y la distorsión del recuerdo; habla desde la confesión y desde la conciencia del punto final en el que se hace balance de toda una vida. João –o el lector– reconstruye la vida, para aceptarla finalmente tal y como fue. Y esa inmersión en lo íntimo permite a Ferreira dotar de libertad al pensamiento, y al mismo tiempo, hacer que la voz del Yo sea frágil y ambigua, como es en realidad, al deshacer el tiempo y obligarlo a inscribirse en un tiempo emotivo, sin lógica cronológica. La memoria hace coincidir todos los tiempos en un tiempo único y crea la sensación de que no hay distancia entre los diversos pasados y el presente; demuestra que el presente está sumergido en el pasado en un proceso de continuidad, pero también que el presente construye constantemente su evocación del pasado.

La memoria también sirve para crear ese espacio claustrofóbico que aísla a los personajes ferreirianos y que los envuelve en un síndrome de final empujado por el vértigo imparable de la decrepitud y por esa marea de muerte que lo va invadiendo todo. La conciencia de decrepitud y de muerte, no obstante, siempre aparece expresada, trágicamente, desde la poética de la inmortalidad y la perfección. Lo demuestra esa Mónica eterna y divina que evoca el juez João desde su decrepitud consciente. Por eso, con descarnado realismo, la vejez es metáfora que utiliza Ferreira para explicar el ineludible proceso hacia la mayor y última de las experiencias trágicas de la vida del hombre que es la muerte. La conciencia de la degradación del cuerpo obliga a la conciencia de la aproximación del final, y esa idea impregna toda la obra ferreiriana; de ahí que sus narradores recorran trágicamente toda su existencia desde la íntima meditación sobre la vida. La sensación es agónica porque la muerte se hace omnipresente, la propia (la de los narradores) y la de los otros (la de los eternos ausentes con los que dialoga el narrador). La biografía, la ficción autobiográfica, la narración en primera

persona es un recurso literario extremadamente hábil para acrecentar la sensación trágica de la condición humana, porque la intimidad aumenta, y la soledad, y lo invaden todo. Y la muerte sería algo insalvable que lo llenaría todo de fatalismo si no fuera por la memoria, que actúa como refugio ante el consciente final de la existencia. La memoria presentiza el pasado y ayuda a soportar el futuro; lo entiende bien el viejo juez cuando contempla por primera vez las calaveras recubiertas de pellejo y de mirada perdida, los esqueletos sin apenas cuerpo que ocupan en silencio una de las salas de la residencia en la que va a vivir. Frente a un presente que inevitablemente enseña lo que va a ser el futuro, la larga carta que empieza a escribir el juez quizás le ayude a sobrellevar la vida, pero no evita la sensación de claustrofobia que crea el mundo vacío y en soledad del tiempo de la memoria, ni evita que el espacio de lo íntimo se convierta en un mudo diálogo con los ausentes, aquellos que llenan el pasado pero no ocupan la realidad del presente. La vida pasa a ser algo mental que indaga obsesiva sobre lo insondable, sobre el misterio y la absurdidad de la existencia. La vida es un mundo hecho de preguntas sin respuesta donde el silencio ocupa un lugar físico y donde la incesante interrogación actúa como tabla de salvamento.

La vida es la memoria, con sus limitaciones y sus lagunas, con su labor desfiguradora, con el olvido y la instintiva represión de lo que no se puede recordar; la vida es una memoria llena de incertidumbre sobre lo que realmente fue el pasado. La vida es algo «absoluto» que tiende a construir arquetipos, como la mitificada Mónica de *Em Nome da Terra*, y busca obsesivamente una forma de plenitud, fugaz y frágil, pero consoladora. La vida es una memoria que imagina y protege, y aparentemente benéfica ante la conciencia trágica de la vida. Pero la inteligencia dolorosamente lúcida de Vergílio Ferreira no le permite perderse entre los refugios creados para reposar del tenso diálogo con la vida y con la muerte. Es duro terminar las páginas de *Em Nome da Terra* y entender que la memoria es capaz, o necesita reinventar un pasado a la medida del deseo, y aceptar que por deseo de amor se pueda crear un mundo real alternativo. Se cierra el libro y el mundo del asilo en el que vive el juez João se mezcla con las imágenes de su propio cuerpo viejo y mutilado y con las del eternamente divinizado y perfecto de Mónica. La sacralización de la belleza de la mujer es la metáfora del conflicto entre un presente de vejez y soledad y un futuro ineludible de muerte, frente a los mundos creados por el deseo. En *Em Nome da Terra* la realidad está fuera de la vida de João –la realidad es la sordidez del asilo o la indiferencia de los hijos, sus visitas rápidas e impa-

cientes, el trato seco y denigrante de las empleadas– porque la vida del juez es la carta que escribe; pero su voluntario aislamiento a través de la escritura no puede evitar que, al mismo tiempo, esa realidad conviva equívocamente con el mundo deseado e inventado que el juez elabora día tras día. La carta que escribe el juez João es un acto sagrado que hace posible ese mundo posible que desea y asimismo necesita para seguir viviendo y para enfrentarse a la muerte. La carta enseña que se puede amar un amor imaginado en un mundo imaginado, y que se puede ocupar el lugar de una realidad que fue dolorosa hasta lo insoportable. Es la necesidad de crear un mundo alternativo al mundo real y, también, un tiempo pasado imaginado y alternativo al tiempo presente. Un mundo imposible e inaccesible, hecho de ficción, imaginación y deseo, que ayuda a soportar la conciencia de muerte, pero al mismo tiempo entra en conflicto con ella. Saudosamente, la vida se reduce al deseo de lo que no fue; y el mundo se traslada al ámbito de lo mítico, un espacio en el que la vejez, la degradación y la muerte no tienen cabida. La vida se transforma en una memoria creada y perfecta que debe superar el recuerdo de una realidad sórdida, degenerada, contraria a lo debería haber sido.

Una vez más, el narrador de *Em Nome da Terra*, como muchos otros narradores ferreirianos, se obstina obsesivamente en deshacer las fronteras de lo real y lo irreal, de lo visible y lo invisible, de lo sabido y lo imaginado, hasta conseguir que el mundo mental ocupe el mundo de la realidad. Entonces todo se subjetiviza y queda aprisionado en el laberinto del tiempo de la memoria, un tiempo hecho de retales de una realidad transfigurada pero que permite hacer un espacio en el que vivir. Un enigmático y mental tiempo de la memoria pensado para combatir y vencer a la muerte gracias a la escritura; un tiempo mental y absoluto capaz de expulsar la temporalidad de la vida, de aligerar el peso de la identidad; un tiempo emotivo y evocativo hecho de palabra y de literatura para indagar, sin compasión, sobre la existencia y para dejar un triste rastro de humedad en el ánimo del lector.



Lisboa. Monasterio de Belem

Representaciones del 25 de abril en la literatura portuguesa

*Ana Paula Arnaut**

«La gente estaba en desacuerdo, no sabían bien qué exigían, pero coincidieron en el entusiasmo por una de las primeras victorias contra el miedo y el peligro: la cárcel cerrada abría las puertas, los amigos y los camaradas salían a los campos en la noche avanzada, ya fría. Todos lloraban, probablemente por diferentes motivos».
Eduarda Dionisio

El fragmento habla del 25 de abril de 1974. Destaca, como no podría ser de otro modo tratándose de una revolución, las diferentes reacciones provocadas por acontecimientos que implicaron el cambio de rumbo de un país que, para satisfacción de algunos, vivió bajo una dictadura durante cuarenta y ocho años. Queda implícito, sobre todo, el interés en dar cuenta, desde el ámbito de la literatura, de los «diferentes motivos» que, a pesar de todo, fueron sublimados y traducidos en un idéntico acto de manifestación sentimental y afectiva: el llanto. Como bien apunta Eduardo Lourenço (1984: 7), fracasadas o victoriosas, las revoluciones son grandes consumidoras de imaginario colectivo.

Al leer el modo en el que ese imaginario colectivo influencia y orquesta los universos literarios de diversos escritores, nos ha sido posible trazar el tiempo, y también el espacio, de un período fundamental para la sociedad portuguesa. Un período que, en mucho, o en todo, contribuyó en aquello que hoy somos como pueblo y como nación, a pesar de que a veces, parezca que los claveles hayan perdido algo de su fuerte y matricial color rojo. Color de sangre de una revolución que no la derramó, color y símbolo de resistencia, y de sólidas convicciones democráticas que la erosión y el cansancio de los años parece querer transformar en una tonalidad más tenue, cada vez más tenue... y también cada vez más frágil, incluso para algunos que, sentidamente, derramaron en aquel momento lágrimas de alegría, y no de desacuerdo.

Sin dejar de reconocer las diferencias sustanciales entre el registro histórico y el estilo literario, generalmente admitimos que éste no pue-

* *Traducción de Isabel Soler.*

de dejar de afrontarse como un documento que, en su modo propio y peculiar, retrata vivencias, mentalidades, imágenes y espejismos de diversa índole. Curiosamente, en relación con este momento histórico en particular, los acontecimientos revolucionarios, y también sus consecuencias, parecen estimular la obra de un grupo de nuevos escritores, más que suscitar el interés de una vieja y contestataria generación de escritores que, en pleno período dictatorial, deliberada y ostensivamente aunque no siempre de forma clara y lineal, impregnaba su obra de motivaciones políticas. La explicación, aparentemente sencilla y por todos conocida, la ofrece Miguel Torga el 7 de mayo de 1974:

> Cuanto más me aventuro por las veredas de nuestra literatura y más desahogos releo de los hermanos de oficio, más se arraiga en mi espíritu la convicción de que en Portugal todos los escritores de verdad escriben en tensión negativa. Con rabia, con sarcasmo, con ironía o con amargura. Sólo hay que ver las agrias páginas que aparecen por lo mejor de la obra de cada uno de ellos. La paz de una grafía sin crispación no va con nosotros. [...] De ahí que hagamos de la pluma un garrote, un cauterio, una flecha envenenada o un cilicio. Un instrumento, al mismo tiempo, de agresividad y mortificación. (*Diário XII*).

A su vez, Eduardo Lourenço comenta:

> ¿Sería que la «libertad» no era tan necesaria y estimulante como se pregonaba, que la famosa censura no coartaba los vuelos de nadie, una vez que, con la puerta abierta, al final no surgieron las admirables y reprimidas obras imaginariamente escritas para el cajón? [...] la poca verdad que contenía tal glosa era perfectamente explicable. La revolución de abril, para aquellas generaciones que durante décadas la habían soñado de modos diversos, llegaba, como acontecimiento liberador de pulsiones creadoras, realmente tarde. Justamente había sido su sueño, su espejismo, el pensamiento de sus hipotéticas o previsibles contradicciones lo que movilizaba o servía de línea de fuga ideal a una parte considerable de la ficción portuguesa desde los años 40 a los 60.
>
> Por la naturaleza de las cosas, para esos escritores que, de una u otra manera, habían construido su obra en el horizonte de la «revolución mítica», la revolución real nacía, por así decirlo, exhausta. Algunos, proféticamente, o ya se habían separado de su mito, como Vergílio Ferreira, o lo habían glosado hasta el vértigo, como Augusto Abelaira, y otros, como Fernando Namora, se limitaban a caminar tranquilamente a su lado (1984: 8)[1].

[1] *Véase a propósito, Vergílio Ferreira,* Conta-Corrente 2. *Lisboa: Bertrand, 1981. p. 139 y 219.*

Lo cierto es que es posible identificar un conjunto de obras cuyos autores caminan por dentro de los ideales de Abril, y elaboran el relato poético, narrativo o dramático tanto de la revolución como de sus consecuencias a corto y más largo plazo. Una revolución que los demócratas soñaron como reencuentro del país con su futuro y cuya concretización algunos escritores fueron alimentando en sus obras.

Por tanto, también es posible establecer delimitaciones y vínculos de puntos de vista que van desde la euforia a la desconfianza –a veces melancólica; otras, desencantada y crítica– de plenos y efectivos resultados prácticos en el ámbito político y social. En el primer caso encontramos una paleta de textos que, aunque publicados unos años después de 1974, encuadran el relato en el mismo momento de la Revolución, o en momentos muy próximos. En el segundo, al ser obras cuyo enredo se prolonga tanto en el inmediato período posrevolucionario, como en un tiempo que prácticamente toca nuestro presente, se nos brinda la entrada a un universo en el que los claveles parecen haberse transformado en cardos, o casi.

Veamos, por ejemplo, la pieza de teatro *A Noite* (1979) de José Saramago. En una simulada redacción de un periódico lisboeta durante la madrugada en la que fue perpetrado el golpe militar que derribó a Marcelo Caetano –un «salazar» de tonalidades un poco menos oscuras y escondidas que el anterior, según palabras de Mário Soares (1990: 157)–, entran en escena dieciocho personajes cuya misión es ir dando cuerpo y alma, *grosso modo*, a las dos grandes facciones ideológicas (lideradas por Manuel Torres y por Abílio Valadares) que, tal como escribió Eduarda Dionisio, llorarán por «diferentes motivos» (1979: 65).

Ejemplo notorio de un empeño ideológico todavía fuertemente vinculado al modelo neorrealista (Costa, 1997: 121), el autor ensaya un microcosmos que, por extensión lógica, representa el macrocosmos del Portugal de la época: los conflictos y las tensiones entre la clase trabajadora (más o menos consciente de la opresión en la que vive) y la clase dominante –patrones y algunos acólitos– a la que cumple mantener viva la llama de la alienación, de la censura y del servilismo, en una clara y tácita alianza con el régimen dictatorial. Una llama que empieza a extinguirse a medida que el boato se va convirtiendo en el acto real de la invasión de las calles de Lisboa por el ejército. La caída del régimen va acompañada de una gradual inversión de las relaciones de poder. Esta se traduce tanto en la valentía con la que algunos trabajadores (principalmente Torres, Cláudia, Damião, Jerónimo y Afonso) osan enfrentarse a las órdenes del director Máximo Redondo –al negarse ver-

balmente a obedecer la orden de no dar noticia de los acontecimientos–, como en el recelo manifestado por el grupo del administrador Figueiredo que, al entender que el golpe de Estado también iba contra ellos, quema papeles comprometedores.

También se habla de valentía y de fuerza en el largo poema narrativo *Crónica de Abril (segundo Fernão Lopes)* de Manuel Alegre (1989: 110-114). En el fondo, estos dos textos parecen complementarse uno a otro: si en la obra de Saramago se reconoce la tensión que se crea en un espacio interior, y sólo puntualmente y en diferido se permite conocer los movimientos del exterior, el poema de Manuel Alegre parece abrirse a las calles de Lisboa y evolucionar paralelamente a los acontecimientos. La agitación del momento álgido del 25 de Abril de 1974 se mezcla con otro momento que, aun siendo más remoto, respira la misma voluntad de libertad: la revolución de 1385, que culmina con la creación de las Cortes de Coimbra, también en un mes de abril, donde D. João I es aclamado rey de Portugal. Así, a lo largo de las veintiuna estrofas que componen la *Crónica* de Manuel Alegre, se fusionan los personajes y los símbolos que hicieron de Lisboa una ciudad de tiempos y de armas en florecimiento.

En abril de 1974 no se oye el trote de los caballos, el rechinar de las espadas o la voz del «Pueblo levantado / andando Álvaro Pais de calle en calle: Acudid / al Mestre aquí él es hijo del Rey D. / Pedro». En su lugar, se oye el ruido de los blindados, ráfagas esporádicas de metralleta, entre el silencio de otras armas de las que no nacen balas, sino claveles; se oye también «el micrófono a las tres y pico [...] «Aquí Puesto de Mando», el ruido de las voces de la «gente / que esto oía» y que salía «por las calles a ver que era eso». No se ve al pueblo reunirse en la plaza con ramas y leña para quemar al traidor y a la alevosa, pero se sabe de los que, igualmente *levantados*, andan «apoyando a la columna cuando avanza / para cercar el Carmo a las doce treinta».

> En el presente, como en el pasado,
> empezaba la gente a juntarse
> y tanta que era extraño de verse.
> No cabían en las calles principales
> cada uno deseando ser el primero
> y todos hechos de un solo corazón.

El punto de vista claramente eufórico del poema –cuya trama se cristaliza en la misma madrugada de la Revolución, y donde, como

Fernão Lopes, se pretende escribir «verdad sin otra mixtura–», aparece, aunque de manera distinta, al final de las novelas *Manual de Pintua e Caligrafia* (1977) y *Levantado do Chão* (1980), ambos de José Saramago. Con el final del período de Marcelo Caetano como telón de fondo, la acción de *Manual de Pintura e Caligrafía* sirve de pretexto –y también de pre-texto– a un amplio abanico de aserciones de cariz político-ideológico que, aludiendo a momentos pasados y a espacios diferentes, va encontrando paralelismos con el presente. Así ocurre, por ejemplo, cuando se refiere el contenido de la «oración nacionalista española del tiempo» (p. 200), espejo de la unión de fuerzas de credos religioso y político que hace enrojecer de vergüenza al narrador. Así ocurre también cuando, en un tono que oscila entre la parodia y la ironía mezclado de humor desencantado, se recuerda el decreto de Fernando VII sobre la restauración del Tribunal de la Inquisición y de los demás tribunales del Santo Oficio (p. 264). Instrumentos del ejercicio de poderes que son históricamente recreados en la malla de *Memorial do Convento*, o apenas diferentemente coloreados por la PIDE de *Levantado do Chão* o de *Manual de Pintura e Caligrafia*.

En ésta, los gritos de revuelta y de discordancia contra todo y cualquier tipo de opresión que haya hecho adormecer a la patria (p. 104) –la suya es, por extensión, todas las demás– aumentan de intensidad a medida que el narrador se va constituyendo en sujeto moral, afectiva e ideológicamente más apto y, por eso, capaz no sólo de sentir los problemas de su semejante, sino también de implicarse en ellos y hacer más de lo pensaba que podría hacer (p. 276). Concretamente, nos referimos a la manifiesta preocupación y creciente implicación en el episodio de la carcel de António, en Caxias, «una prisión dentro de otra prisión mayor, que es el País» (p, 283). Refirámonos de modo más específico a las líneas finales de la novela, donde, desde un registro narrativo que parece reproducir el que elabora Manuel Alegre en su poema, el narrador se regocija con el golpe militar:

> Ha caído el régimen. Golpe militar, como se esperaba. No sé describir el día de hoy: las tropas, los carros de combate, la felicidad, los abrazos, las palabras de alegría, el nerviosismo, el puro júbilo. Estoy en este momento solo: M. ha ido a ver a alguien del Partido, no sé dónde. Va a acabar la clandestinidad. [...] Dormíamos en mi casa, M. y yo, cuando Chico, noctívago, telefoneó gritándonos que pusiéramos la radio. Nos levantamos de un salto (¿estás llorando, mi amor?): «Aquí Puesto de Mando de las Fuerzas Armadas. Las Fuerzas Armadas portuguesas hacen un llamamiento a todos los habitantes de la ciudad de Lisboa». Nos abrazamos (mi

amor, estás llorando), y envueltos en la misma sábana abrimos la ventana: la ciudad, oh ciudad, aún noche sobre nuestras cabezas, pero se ve ya una claridad a lo lejos. Dije: «Mañana iremos a buscar a António.» (p. 315).

Un golpe militar que enmarca también, con algunas pequeñas *nuances* más adivinadas que dichas, el final de *Levantado do Chão*. Con el escenario temporal de los años que anteceden la implantación de la República y extendiéndose a un tiempo que no sólo es el de la madrugada de la revolución (como en los ejemplos que acabamos de citar), esta novela muestra detalladamente las constantes violaciones de los más elementales derechos del hombre, principalmente en épocas donde supuestas dictaduras iluminadas convertían al pueblo en un mero burro de carga. Por tanto, no es de extrañar que en el transcurso de una trama donde la *plebe* sufre diariamente tratos indignos y humillantes (contra los que, a pesar de las contrariedades, algunos gradualmente se van rebelando), la revolución, tardíamente reconocida, surja en un primer plano como episodio redentor:

En este lugar del latifundio, tan lejos del Carmo de Lisboa, donde no se ha oído ni un tiro ni va la gente gritando por los descampados, no es fácil entender qué es una revolución y cómo se hace [...].
Sin embargo, es cierto que el gobierno ha sido derrumbado. Cuando el rancho se reúne en el cuartel, su cuartel de refugio y vivienda civil, no de militares, ya todo el mundo sabe mucho más de lo que imaginaba, por lo menos ahora tiene una radio pequeña, de esas de pilas que parecen cañas rajadas, sale todo a gritos, a dos palmos del oído nadie entiende las palabras, pero no tiene importancia, de unas se sacan las otras, y entonces la fiebre se generaliza, van por ahí nerviosos, hablando mucho, Y ahora qué hacemos, son las grandes dudas y ansias de quien entre bastidores se prepara para salir a escena, y si es verdad que los hay allí contentos, otros, que tristes no están, no saben qué pensar [...]. Avanzó la noche unas horas más y, finalmente, se hicieron explícitas las cosas, siempre se requiere una explicación, y también una manera de decir, se sabía lo que había terminado, no se sabía lo que había empezado, pues ahí lo tienen. (p. 351).

Entra el autocar en Vendas Novas, parece día de fiesta por la concurrencia del pueblo, la bocina tiene que desgañitarse para abrirse camino en la calle estrecha, y finalmente cuando entramos en la plaza, no se sabe por qué será, pero el ejército, míralo con su aire marcial, uno se estremece entero, y Maria Adelaide [...] mira por la ventana el autocar de los soldados que además están, en frente del cuartel, los cañones cubiertos con ramas de eucaliptos [...] (p. 352-253).

... después si Maria Adelaide empieza a llorar no se extrañen, llorará esta misma noche cuando escuche la radio, Viva Portugal, será en ese instante o ya ha-

brá sido antes, a las primeras noticias de ayer, o cuando cruzó la calle para ver más de cerca los soldados, o cuando ellos le hicieron señales, o cuando se abrazó a su padre, ni ella lo sabe [...]. (p. 354).

A pesar de todo, en un segundo plano –que contribuirá en gran manera al oscurecimiento de estas alegrías y júbilos–, el narrador nos hace saber el estado de espíritu contrario de los señores sin rostro del gran mar del latifundio. Estos lloran, reunidos en cortes con sus acólitos (p. 356), por motivos bien distintos a los de Adelaide Espada. Sin fuerza y sin poder para seguir manipulando al pueblo, unos huyen al extranjero, otros se quedan en el Alentejo. En cualquier caso, se agria la esperanza de cambio propugnada por los vientos de revolución y se empieza a oír que acaba la guerra en África, pero no se oye hablar de que se acabe la guerra en el latifundio (p. 357). Los *bertos* que quedan no dejan segar el trigo de sus trigales y, al no haber trabajo, siguen los rigores y las dificultades del pasado próximo, como si el «futuro» sólo fuese el presente andando lentamente hacia atrás (Jorge, 1980: 159).

La revolución parece anochecer «poco tiempo [...] después de abril y de mayo» (Saramago, 1980: 357), y lejos de Lisboa, el pueblo alentejano parece haber sido abandonado por los ideales democráticos y por los responsables de su consecución. Esta vez, en un intento de recuperar los derechos no atribuidos, el propio pueblo se subleva, hace su propia rebelión, y ocupa, en un día que recibe el apodo de «levantado y principal» (p. 366), los montes y heredades de los Norbertos y Gilbertos ausentes (p. 364). Actitud extrema para una situación extrema, no hay duda. Al menos, no parece haberla para un narrador ideológicamente comprometido que desde el inicio sintoniza su punto de vista y su simpatía con los más desfavorecidos. Y si pensamos que «The novel is the author's attempt at saying who he is [...]. I sometimes say that the reader does not read the novel. The reader reads the novelist» (Saramago, 2000: VI), entonces también parece no haber ninguna duda para el propio autor.

El mismo tipo de escenario eufórico aparece en las últimas páginas de *O Dia dos Prodigios* de Lídia Jorge (1980). Anunciado por acontecimientos diversos y fantásticos (la aparición de una cobra con alas, la desaparición de la mula de Pássaro Volante y de otras confusas señales que esperan ser descifradas), el golpe de Estado –hecho «Sin que nadie haya muerto. Nadie haya muerto, porque todo ese arsenal [...] Tenía otro poder distinto al de herir o matar» (p. 142)– gana cuerpo y forma en Vilamaninhos a través de una visión no menos mágica y asombrosa.

Así, el coche celestial que Jesuína Palha ve aproximarse, y llama la atención de los habitantes del pueblo, «Trae los ángeles y los arcángeles. Oh gentes. Y a San Vicente de chofer» (p. 152). Ángeles y arcángeles que a medida que se aproximan, dejan de parecer «seres salidos del cielo, y venidos de otras esferas». «De donde los siglos tienen otras edades» (p. 152), para transformarse en «soldados garbosos y épicos, que entran ya por el centro de Vilamaninhos con banderas y flores» (p. 152). Señales de revolución con la que, según uno de los soldados que hablaba desde el coche abriendo «unos brazos de salvador, Todo iba a cambiar» (p. 153). Palabras a las que añade «Que era necesario que aquella tierra se enterase de que el tiempo de la liber tad había llegado» (p. 153) y que, en un voto de esperanza que se deshojará como la flor que llevaba en el ojal, «Ahora las injusticias van a ser reparadas» (p. 154).

Sin embargo, la población de Vilamaninhos no tiene la misma conciencia ideológica del pueblo de *Levantado do Chão*. Corroborando la idea de que la gran y decisiva arma para mantener la alienación y evitar insurrecciones siempre fue la ignorancia (Saramago, 1980: 72), los personajes de la novela de Lídia Jorge no sólo no se reconocen ni se identifican con los humillados y oprimidos de los que habla el soldado (p. 154), sino que acaban por enfrentarse al acontecimiento de forma anodina. Es decir, en una nota implícitamente no exenta de alguna crítica ideológica, en lo que respecta al aislamiento y, por consiguiente, al olvido al que ciertas regiones del interior fueron (y son) condenadas, la fiesta se lleva a cabo y se hace y los llantos acontecen (p. 161), sólo porque la llegada de gente joven y diferente representa una sustancial alteración de la rutina de la vida.

La diferencia a la que acabamos de aludir, seguramente sentida por todos en Vilamaninhos, es así comentada por uno de los personajes en el episodio del tío José Jorge: «No se parecían a nadie de este pueblo. Sólo la figura del estandarte» (p. 160). Quedan por entender, de forma cabal y consciente, los fundamentos de la llegada de los soldados (p. 159) que «Quisieron enseñar. En señar. Pero nadie comprendía las palabras». (p. 161). Y en cuanto se marchan los soldados, la vida de Vilamaninhos retoma su curso natural, con sus preocupaciones; no todas naturales o usuales, o no sería la localidad un espacio en el que, desde hacía mucho, se venían sucediendo acontecimientos sobrenaturales.

De hecho, las revoluciones nunca fueron sencillas. Los resultados prácticos no siempre prueban los puntos de vista que, en teoría, funcionan a la perfección. No es posible preverlo todo. Sin duda alguna, no era previsible que el tiempo se volviera tan negro (Dionisio, 1979: 89)

tan pocos años después del «milagro» (p. 65), o del «apoteosis», que permitió a la gente «Respirar de todas las maneras posibles un nuevo país». Y nos referimos ahora a la obra de Eduarda Dionisio, *Retrato dum amigo enquanto falo* (1979), «mezcla de reportaje [...] y de memorias [...]» (Seixo: 1979: 89).

En esta, en una amplitud temporal que abarca las décadas de los 60 y los 70 (1978), se registran y contraponen de forma incisiva, por un lado, referencias a la clandestinidad, a la caza política, a la lucha por las colonias y a la marcada diferencia entre lo masculino y lo femenino; y por otro lado, en un tono que se va oscureciendo a medida que nos aproximamos a 1978, se describen tiempos y espacios de alegre perturbación y entusiasmo, de desenfrenados sentimientos, de inaudita alegría motivada por la libertad «cada vez más comprensible (p. 63). Una libertad que transforma las odiosas marchas militares en himnos de paz, los execrables carros de combate en heraldos de nuevas eras, todos los que no habían desertado de las guerras fraticidas de las colonias en hermanos de creencias, capaces de amar a los mismos países y héroes» (p. 63). En líneas que parecen reproducir fielmente el calor revolucionario al que asistimos a través de la televisión –y que bien podrían haber sido escritas por las Arminda o Sónia de *Lusitana* (1980) de Almeida Faria–, la autora relata:

> Se fue instalando la libertad en el día a día y los jefes y autoridades varias dejaron de asustarse por los tejanos que casi todo el mundo empezó a usar, la ausencia de la corbata, el pelo largo de los hombres [...].
> Las calles y las casas pertenecían a la gente que en ellas vivía, no tenían que ser ni compradas ni alquiladas, nos servíamos de todo: las escuelas, las plazas, los monumentos, las paredes, los transportes eran nuestros y lo demostraba el hecho de que habláramos con todos los que encontrábamos en grupos que cazaban el resto de la opresión [...].
> Hablábamos todos porque todos éramos habitantes de la ciudad, odiábamos la dictadura y habíamos derrumbado el terror de unos sobre los otros y dentro de nosotros mismos.
> Se vivía ardientemente por la noche y los relojes empezaron a mesurar el tiempo de otra manera. El ritmo impuesto se deshizo tan deprisa que pocos días después ya no se sabía cómo se vivía antes. Se tenía el poder de poseer cada palabra y cada gesto. Cada acontecimiento que pasaba no sólo se conocía por los periódicos o por la radio, porque nosotros mismos habíamos estado allí. Las dimensiones de la ciudad se redujeron y recorríamos rápidamente las avenidas de extremo a extremo para apoyar los movimientos de la Historia. Habíamos dejado de vivir en casa. Vivíamos en la ciudad, en las calles, en las plazas (p. 66-67).

Y a pesar de todo, se desacelera el ritmo de la vivencia de la propia Historia; el desencanto y la melancolía inician, o continúan, su proceso de invasión; «La esperanza vuelve a saber en la boca a amargura» (p. 102), en una época identificada por 1978. Una misma época donde, además de conocerse la traición de algunos camaradas que se adherían a partidos que todos condenaban (p. 94), es posible constatar que

> las verdades tenían que ser reconocidas, las huelgas del 74 no fueron nada, la reforma agraria no era nada, la izquierda era incompetente, completamente incompetente en todos los ámbitos, hasta escribía mal y la cultura déjenme que me ría, la cultura que inventamos antes del 25 de Abril no era nada [...] (p. 91).

Una misma época en la que es posible asistir a las consecuencias directas de un proceso de descolonización mal pensado y pésimamente ejecutado (p. 109). Tengamos en cuenta, por ejemplo, que el propio Movimiento de las Fuerzas Armadas no reconoció en su programa el derecho a la independencia de los pueblos de las colonias, hecho que «creó una situación equívoca durante los meses que siguieron al 25 de Abril y que sería enmendada, tardíamente, por el histórico discurso del 27 de junio de 1974, proferido por António de Spínola» (Medina, 1990: 59). Así, si una facción de militares entendió que el alto el fuego debía ser inmediato, otra, la que correspondía a los que tenían responsabilidad de mando, consideró por el contrario que las hostilidades tenían que continuar. Como consecuencia, cuando en junio del mismo año el Consejo de Estado crea por Decreto «el cuadro de legitimidad constitucional necesario para que se dé inicio inmediato al proceso de descolonización del ultramar portugués» (Medina, 1990: 119), ya el caos y el miedo estaban demasiado instalados para que el proceso se diera democrática y pacíficamente. Por tanto, la aventura africana –que nunca debería haberse iniciado– termina en descalabro, como narra Mário Dionisio en *Tocata para dois clarins* (1992), cuando describe el escenario de Luanda en el calor de la revolución de abril (p. 143):

> Se congregaban los primeros retornados, con fuerte tensión, en comités desunidos que, sin discutir, ya, ningún problema estratégico para sostener la hecatombe, engendraban los medios más eficaces, con vistas a llevar a cabo el transporte de la gente y sus haberes. [...] Y maldecían los hombres, al tropezar con inesperadas barreras burocráticas, cuando no con los propios fardos apilados, que les llenaban la sala. Iban a Luanda, no obstante, para ver en qué quedaban las modas, y les asustaba el descalabro de la ciudad, recorrida por auténticos gángsters nocturnos, que se calentaban pegando gritos alrededor de

> grandes hogueras, alimentadas por todas las esquinas. A la luz de las farolas del alumbrado público, se leían las gigantes inscripciones en las paredes, que reclamaban un inmediato ajuste de cuentas, con ejecuciones sumarias e inflexibles. Y faltaba todo [...] (p. 143).

Nos es de extrañar, por tanto, que también en las colonias la gente llore por motivos diferentes, aunque ahora dependa del hecho de ser colonizados o colonizadores. Estos regresan a un país que no está preparado para recibirlos, un Portugal que empieza a ser visto de modo cada vez más lacónico y gris, incluso por aquellos que, como António, eran declaradamente de la contra (p. 193). Y concretamente respecto a 1986, considera este personaje que «la era que se avecina no valdrá la pena, de hecho, ser vivida» (p. 194), no sólo, aunque también, por culpa de «la cantidad de robos y de violaciones, de fraudes y de indecencias» (p. 194) de los que, diariamente, dan cuenta los periódicos.

A medida que las obras se explayan sobre el post-25 de Abril, parece que se tienda a ajustar cuentas tanto con los ideales propugnados por la Revolución, como con los inevitables tipos creados por las circunstancias. Un ejemplo notorio de lo que acabamos de referir (donde se cuenta también el ajuste de cuentas del autor con su pasado y presente como militante del Partido Comunista) (Silvestre e Diogo, 1998: 1) es la novela *Era bom que trocásemos umas ideias sobre o asunto* de Mário de Carvalho.

De este modo, respecto a los núcleos a partir de los cuales se hace posible establecer lazos con un colectivo cuyo ascenso de los libertarios tiempos de Abril, nos parece pertinente identificar tres importantes grupos de personajes-tipo. Puede que ni siquiera reconozcamos los rostros individualmente, pero les sabemos los tics acumulados y cultivados; y eso basta para sacar la espoleta a un proceso de representación que, si no es verdadero, por lo menos es verosímil.

Nos referimos a los que, en la línea del espíritu jocoso siempre latente en la obra de Carvalho, podemos apodar, en una primera categoría, como de palurdo empresario de la cultura. Rui Alves, de buenas palabras vacías de contenido, es el tipo de hombre pseudoculto; del género de los que obtiene su título en ciertas universidades extranjeras por incapacidad para hacerlo en Portugal donde, eventualmente, se detectarían sus faltas de ortografía. Lleva en su muñeca el supuesto buen gusto de un reloj Rolex en convivencia pacífica, aunque promiscua, con «una de aquellas pulseras con dos bolitas de metal» supuestamente capaces de alejar reumatismos, «dar energía y evitar enfermedades y

no sé si males de ojo» (Carvalho, 1995: 18-22), y que hace años se pusieron de moda entre gente incrédula e incauta. Junto al dibujo de este relato, y completándolo extensamente, los datos facilitados sobre la Fundación, de cuya administración es vocal, revelan (desde la prioridad de las subvenciones a atribuir hasta las ejemplares secretarias que allí trabajan) la tacañería y la falta de iniciativa respecto a los aspectos culturales (p. 138-139).

En un segundo grupo destacamos el tipo de la (pseudo)periodista incompetente y arribista, representante asimismo de un tipo de prensa de influencia extranjera de cuyo nombre el autor afirma no querer acordarse, pero que, fácilmente, identificamos como los *Holas* expuestos en los kioscos. Los trazos iniciales de este personaje –sobre el que el autor confiesa no querer «entrar en muchos detalles psicológicos» (p. 61)– permiten introducir el perfil ridículamente oportunista de los muchos a los que hace gracia, todavía hoy, dedicarse a la cultura (p. 58) y, por consiguiente, ilustra la degeneración de ciertos valores de izquierdas, de ciertos valores de Abril en términos más generales. Entre otros ejemplos, se traza el retrato-robot de la periodista ignorante y oportunista, cuando se recoge la entrevista a la escritora Agustina Bessa Luís:

> Mandaron al Minho a la prometedora Eduarda para entrevistar a una tal Agustina Bessa Luís, de quien se hablaba mucho en aquel momento. Se leyó un tercio de *A Sibila* en el tren y le gustó mucho el primer tercio de ese tercio [...] (p. 118).

La ironía virulenta que siempre acompaña la vertiente satírica –y nunca exenta de interesantísimas contaminaciones culturalmente humorísticas– se ejerce sobre todo a propósito de la tercera categoría, la del tipo de ciudadano pseudointelectual y pseudocomprometido, aspirante a lo que vulgarmente llamamos izquierda festiva, en la persona de Joel Strosse Neves. A partir de su decisión de entrar en las filas del Partido Comunista Portugués, se advierte más claramente el ajuste de cuentas del autor tanto con relación al Partido como en lo que respecta a las esporádicas tentativas de adhesión por parte de ciertas personas. Esas tentativas en las que la ausencia de convicciones político-ideológicas se resuelve por un desmesurado y anacrónico deseo de pertenecer a un grupo que en otra época fue protagonista de una historia comprometida. El mismo grupo que hoy, el del ahora y el del presente del año 1994, parece querer ser frecuentado por «tipos» para los que ser de izquierdas es una moda marginal (de la que forman parte, entre otras

muestras, la ostentación de ciertos libros ideológicamente marcados, la presencia en la fiesta de *Avante*, o la frecuentación de determinados locales) y por tanto, susceptible de conceder, por la diferencia, el estatuto destacado en el escenario social coetáneo.

El efecto de caricatura satírica se obtiene no sólo de la exagerada voluntad de militancia de Joel Neves, sino también por su creencia en el mantenimiento de una actitud de sigilo y una estrategia recomendada. Estas trasforman el proceso de adhesión al Partido en una anacrónica e injustificable odisea secreta llena de humor, ya que, como es sabido, los tiempos democráticos convirtieron el Partido en algo perfectamente legal, legítimo y abierto a otros militantes. Por otro lado, esa caricatura resulta, de forma igualmente interesante, de dibujos colaterales que la iniciativa del personaje faculta. El hecho de hacer desfilar una colección de personajes (Vitorino Nunes, Júlio Baptista, el presumido abogado Heitor do Carmo Velho o el propio Jorge Matos) nos parece que deja claramente explícita la degeneración de valores, el desinterés por la esencia de la política y la distancia entre los ideales de izquierdas y su práctica efectiva, en un momento en el que el panorama político real ha estado marcado por mil guerras internas y entre partidos y por deseos (hipócritas) de ascenso personal, y no por el celo en la defensa seria de problemas serios.

Se advierte subrepticiamente un acérrimo ataque al grupo militante para el que el Partido parece tener únicamente una función decorativa. Una línea crítica que se hace evidente, por ejemplo, en la forma en cómo se narra la cena en el Solar do Macedo, local de encuentro de famosos conocidos y espacio que *Un ciudadano desprevenido* fácilmente clasificaría como

> tasca infecta. Y tendría razón. Esa era en el fondo la opinión general de los frecuentadores de los jueves, a quienes la sordidez y la pobreza del local agradaban sobremanera. Estaban hartos de filete, lo que querían era pescado frito; estaban hartos de *Periquita*, lo que querían era tintorro hasta con un piquito; estaban hartos de pieles acolchadas, lo que querían era sillas de madera, o bancos con agujeritos redondos para meter el dedo (p. 120-121).

Así se critica sinuosamente al grupo de los que deberían defender los ideales de la clase trabajadora pero que, en la práctica, acaban por distraer al proletariado una vez por semana.

A pesar de quedar claro, según creemos, que la Revolución del 25 de Abril de 1974 permitió representaciones literarias que se extienden desde la euforia al desaliento y a la crítica de sus consecuencias, la ver-

dad es que de cualquiera de los textos apuntados deriva la idea de que lo positivo se superpone a los efectos negativos. Prueba de ello es que se publicaran las obras sin ninguna intromisión del lápiz de la censura existente durante el régimen dictatorial. Y desde una perspectiva más amplia, lo prueba en última instancia nuestra propia vivencia. Por último, parece ser que nunca ningún país se encuentra verdaderamente preparado para resolver de forma inmediata los problemas inherentes a las revoluciones. Estas, nunca aceptadas por unanimidad, obligan a paulatinos ajustes de cuentas. Creemos, con Vergílio Ferreira, que «Todo el entusiasmo de los primeros días –del primer mes– [...] empieza a parecer infantil», pero tampoco podemos dejar de considerar, como subraya el mismo autor, que «quizás fue necesario, inevitable. No se es adulto sin haber sido niño» (1982: 195).

Bibliografía

ALEGRE, Manuel, *Atlântico*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CARVALHO, Mário de, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Lisboa: Caminho, 1995.

CLÁUDIO, Mário, *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

COSTA, Horácio, *José Saramago. O período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

DIONÍSIO, Eduarda, *Retrato dum amigo enquanto falo*. Lisboa: Ed. Armazém das Letras, 1979.

FARIA, Almeida, *Lusitânia*. 5ª ed. Lisboa: Caminho, 1987 [1980].

FERREIRA, Vergílio, *Conta-corrente 1*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1982.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-corrente 2*. Lisboa: Bertrand, 1981.

JORGE, Lídia, *O Dia dos Prodígios*. 2ª ed. Lisboa: Pub. Europa-América, 1980 [1980].

LOURENÇO, Eduardo, «Literatura e Revolução», in *Colóquio/Letras*, nº 78, Março, 1984, pp. 7-16.

SARAMAGO, José, «Pulling against the march of time», in *Financial Times* (Books). 2 de diciembre de 2000 (entrevista de Julian Evans).

SARAMAGO, José, *A Noite*. Lisboa: Caminho, 1979.

SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*. 3ª ed. Lisboa: Caminho, 1983 [1979].

SEIXO, Maria Alzira, «Eduarda Dionísio. *Retrato dum amigo enquanto falo*», in *Colóquio/Letras*, nº 52, noviembre 1979.

SILVESTRE, Osvaldo e Diogo, Américo Lindeza, «Entrevista a Mário de Carvalho», in http://www.ciberkiosk.pt, arquivo, nº 1, 1998.

SOARES, Mário, «Da Queda de Salazar (1968) às «Eleições» de 1969», in João Medina (dir.), *História Contemporânea de Portugal*. Vol. Estado Novo II. Camarate: Multilar, 1990.

Los domingos grises de António Lobo Antunes

Carlos Reis

En 2001, el escritor António Lobo Antunes fue invitado a pronunciar la conferencia de apertura de un coloquio sobre educación, realizado en Lisboa por la Fundação Calouste Gulbenkian y dedicado al sesudo tema que dio título al volumen entretanto ya publicado: *Espaços de educação, tempos de formação*. Sin duda nadie esperaba (yo no esperaba) que Lobo Antunes subscribiese un texto con la formalidad y la organización sistemática de una intervención propiamente académica; y de hecho, algunos (yo también), al ver el programa del coloquio, llegaron a pensar que había un error y que Lobo Antunes era otro: João Lobo Antunes, hermano del novelista, neurocirujano y académico de prestigio en el medio.

Pero no había ningún error. Se trataba del novelista, que además, no nos decepcionó, más bien todo lo contrario, concretamente porque su intervención fue un notable testimonio personal, en un registro que quiero mencionar aquí, también por los caminos de reflexión temática y metadiscursiva que ese testimonio abre, en relación directa con los textos sobre los que quiero reflexionar. La exposición de Lobo Antunes se titula «Facas, garfos e colheres» [«Cuchillos, tenedores y cucharas»] y en ella predomina aquello que remota y matricialmente determina todos sus procesos narrativos: la memoria. Retrocediendo a la época de su primera escolaridad, el escritor recuerda:

> Para intentar perfeccionar el embrión que yo era, mis padres me matricularon en una escuela donde pontificaba un gran educador. Era la escuela del señor André. En un barrio periférico. El señor André era un gran educador porque era conocido porque sus alumnos nunca suspendían. El señor André me educó lo esencial, me enseñó lo esencial, que era marcar el libro de lectura con mucha fuerza para que, cuando en el examen de cuarto el profesor me mandase abrir el libro, yo lo abriera por aquella página que ya había memorizado. Era Alexandre Herculano, un fragmento de las *Lendas e Narrativas*. [...] Esto iba condimentado con abundantes reparticiones de bofetadas y, de hecho, la educación era extraordinaria. Se hacía con una regla y todavía hoy me acuerdo.

> Por ejemplo, preguntaba: «¿Las sierras del sistema galaico-duerense?» y, si me quedaba callado, cogía la regla y decía: «Penedo», «Suajo», «Gerês», «Larouco», «Falperra». Y las sierras entraron todas en mi cabeza (Antunes, 2002: 16).

El registro memorial al que me he referido está reforzado (y se expresó en el momento adecuado) por el procedimiento de la mera rememoración sin soporte escrito, por tanto, eminentemente coloquial, como se puede advertir en el texto que acabo de citar, texto de sabor casi infantil, extraído de una grabación y sin que el autor lo haya revisado. En él se perciben características y determinantes que quiero subrayar: la referencia a la familia como entidad tutelar y marcadora; la capacidad de descubrir grandes personajes en oscuras figuras de retención infantil, como ese modesto profesor de primaria, tan modesto y también tan decisivo como los que muchos de nosotros tuvimos; la re-ferencia al microcosmos de la pacata y burguesa periferia urbana de la Lisboa de los años 40; la evocación de los pequeños gestos y de las pequeñas artimañas que atemperan la singularidad de las personas y de los comportamientos de ese estrecho mundo burgués y urbano. Todo eso y, una vez más, el primado de la memoria: no fueron sólo las sierras de Portugal (y los ríos y las vías del ferrocarril y las capitales de distrito, como bien sabemos los que todavía fuimos alumnos de profesores como el señor André), no fue sólo eso lo que entró en la cabeza del niño que el escritor era. Fue ese universo familiar y social de refe-rencia fundacional, más tarde proyectado en los mundos de ficción que el escritor ha construido y también en aquellos otros mundos que lindan con éste: los de las crónicas que regularmente ha ido publicando en los últimos años. Y es de éstas de las que quiero hablar.

Sin embargo, antes de centrar mi atención en el *Segundo Livro de Crónicas* de António Lobo Antunes, apuntaré que la presente exposición deriva (y se relaciona con) una intervención en un coloquio sobre el escritor que llevé a cabo en la Universidad de Évora, en noviembre de 2002, coloquio en el que me ocupé de la cronística hasta entonces publicada en libro: concretamente, los textos del *Livro de Crónicas*, de 1998. De aquella intervención recupero tres nociones que doy (al menos para mí) por adquiridas y a las que, obviamente, no volveré.

Primera noción: las crónicas de Lobo Antunes muestran una clara tendencia hacia la interpretación de modos discursivos, y hacen difícil o incluso irrelevante cualquier especificación modal rígida, tanto como

la fijación inamovible en el género cronístico. Segunda noción (y sin perjuicio de lo que se ha dicho): las singulares crónicas de Lobo Antunes son un lugar de expresión mínima, pero tensamente concentrada, de narratividad, y se incluye en muchos textos de esta naturaleza inscripciones novelescas que confirma el resto de la obra del autor, en un cuadro de expresión literaria en el que la novela se define como género en contacto directo con la época presente. Tercera noción: la narrativa de Lobo Antunes procede a la reiterada articulación de dos impulsos que, por naturaleza y por tradición literaria, postulamos como polarizados. Por un lado, la tendencia hacia la acentuada inscripción de lo personal, lo autobiográfico, hasta incluso lo confesional; por otro lado, el natural recurso a procesos y a categorías que sirven a una construcción narrativa y de ficción capaz de modelar un universo de objetos, de eventos y de figuras observados con relativo distanciamiento.

Además de todo esto también hay que tener en cuenta que, en principio, las crónicas se presentan, en el contexto de la obra ya extensa del autor, como textos de circunstancia, y constituyen una actividad relativamente reciente y, por así decir, paralela a la narrativa de ficción. Varias veces, asimismo, el escritor ha tratado de descalificar esta actividad. «Las hago siempre en la mañana del primer domingo de cada mes» le cuenta Lobo Antunes a María Luisa Blanco respecto a la escritura de las crónicas; «Son dos y las hago las dos en un par de horas, más o menos. No creo que tengan importancia. La gente quiere una cosa ligera que no haga pensar mucho, que divierta un poquito, ése es el espíritu de esas crónicas, para mí no tienen ninguna importancia» (Blanco, 2001: 108).

Sin embargo, si se observa de forma más atenta, distanciada y desde un ámbito más general, podemos advertir que la experiencia de la crónica no es algo reciente, sino que es relativamente regular: en la secuencia de una docena de novelas y casi veinte años después de haber publicado la primera de esas ellas, Lobo Antunes llega a la crónica y reúne muchas de estas en el volumen *Livro de Crónicas*; cuatro años después, en 2002, reincide con este *Segundo Livro de Crónicas* del que me ocuparé. Lo cual parece significar dos cosas: que, a diferencia de muchos otros escritores, Lobo Antunes va de la novela a la crónica (y no al revés) y que ese punto de llegada ha acabado por imponerse con una regularidad que también es la del contacto con un público mucho más amplio y quizás diferente del de las novelas, en publicaciones periódicas con un cierto prestigio y amplia circulación.

Por tanto, tal vez sea la ocasión de decir que la minoridad de las crónicas respecto a las novelas será efectiva en lo que atañe a la inver-

sión del trabajo del escritor, pero no tanto en lo que atañe a sus modos de articulación con el universo novelesco, y en general, con el imaginario que domina la obra de ficción de Lobo Antunes. Parafraseando al escritor, diré que los «domingos grises que destiñen hacia dentro de nosotros» (Antunes, 2002: 73) son también aquellos que, por un par de horas, irrumpe una memoria (memoria de gente, de emociones, de cosas, de olores, de sabores) que no se agota en la breve crónica a la que el autor se debe, ya que en ella aflora también, fragmentaria y momentáneamente, un mundo más complejo y traumático que el que las novelas modelan y revelan. Y en armonía con todo eso, una discreta y cada vez más intensa atención a la formación (mejor: autoformación) del sujeto-escritor que nos habla, situado en un lugar progresivamente dominado por la madurez de una voz que dice el pasado con ternura e ironía hábilmente mezcladas. No tiene otro significado el texto que inicialmente he citado, porque se acerca al registro de la crónica que aquí me interesa contemplar: en rigor, a eso llevaría la evocación de la escuela del señor André y de todo lo que viene después, si en uno de sus «domingos grises» el escritor registrase por escrito lo que recordó oralmente. No es por casualidad que la escuela del señor André fugazmente aflore en uno de los primeros textos del *Segundo Livro de Crónicas*, ese que empieza con estas palabras: «El dedo grande y estúpido del profesor de primaria buscándome entre los pupitres con el pretexto de los afluentes de la margen izquierda del Tajo» (Antunes, 2002a: 25).

Observo más de cerca esta crónica y leo en ella líneas sobre la evolución del mundo y el discurso cronístico de Lobo Antunes, e incluso, en otro plano, de su mundo y discurso de ficción. Recuerdo de la infancia y de los dolorosos aprendizajes que esta exige, la crónica «Quem me assassinou para que eu seja tão doce?» es la breve historia de la pérdida de la inocencia infantil, de la génesis remota de una amargura adulta y remitente, tanto como de la fijación irónica de una mirada que percibe en lo real la dimensión oculta de rostros y gestos banales que sólo esa mirada singular de cronista-novelista es capaz de atrapar. Además, el recuerdo del «jardinero que mataba gorriones estrangulándolos detrás de la espalda mientras se reía delante mío; la niña de quien me enamoré a los diez años, que iba a ser dentista y que se murió antes de serlo» (Antunes, 2002a: 25), juntamente con el «farmacéutico republicano que aviaba recetas insultando a Dios» y con la tía profesora de piano que «de joven, debía de haber amado al farmacéutico» (Antunes, 2002a: 26 y 27), todo junto suscita en la crónica de Lobo Antunes la

afirmación de procedimientos narrativos y de paraficción relativamente depurados, concretamente estos dos: la coexistencia de estratos temporales diferenciados y autónomos, armonizados en el discurso de la crónica, y la difusa constitución de personajes indisociables de una vivencia personal, que llevan a indagar y a cuestionar el agente de aquel crimen de lesa inocencia sobre el que parece haber sido formado el escritor adulto y la obra literaria que en él reconocemos.

El autor de «Quem me assassinou para que eu seja tão doce?» ya no es, evidentemente, un novelista en formación que testa en las crónicas e incluso aprende en ellas el estilo de las novelas que han de venir. El cronista es simultáneamente un novelista consolidado como tal, que voluntaria o involuntariamente, articula en la crónica una especie de «descenso a los infiernos» (traumas y pérdidas, engaños y desengaños), descenso que, por lo que en ella va siendo descubierto, ilumina también un proceso que podría designarse así: identificación de un escritor marcado por la infancia y por la familia. Las crónicas ofrecen esa identificación a los lectores de Lobo Antunes, lectores relativamente diferentes a los que convoca la ficción, porque lo son en el contexto de la recepción cronística, con todo lo que eso implica respecto al contrato y al escenario de lectura, y que ahora no analizaré.

Hablo aquí de identificación de un escritor, teniendo bien presente que este escritor concreto vive (e incluso parece deleitarse con eso) en tensión latente, y a veces expresada, con aquello que llamamos institución literaria, con sus protocolos, con sus rutinas y con sus procedimientos de canonización. Para resumir correcta y expresivamente esa tensión en conflicto, cito un paso de la crónica en la que Lobo Antunes habla de los premios literarios: recordando el asombro con el que el amigo José Cardoso Pires lo veía «amontonar los trofeos en el cuarto de baño» (Antunes, 2002a: 24), Lobo Antunes explica:

> El cuarto de baño, cerca del váter, es el único lugar digno para las recompensas literarias que, además, por regla general son feísimas: mis monstruos, en exposición en el mármol del lavabo, contienen un higiénico efecto repulsivo. Para ser totalmente sincero, no los considero míos, sino sólo un intento de anularme adoptándome, como hicieron con el pobre Camilo al nombrarlo vizconde de Correia Botelho (Antunes, 2002a: 155).

No entraré ahora en la tentadora cuestión de saber cuál es el alcance efectivo de un juicio tan negativo que viene de un escritor que, de hecho, ha aceptado recibir distinciones e incluso, en el caso del texto que

he citado, compararse, por esas mismas distinciones, a un cofrade ya canonizado. Y tampoco intentaré anticipar lo que hará el mismo escritor si un día le otorgan el premio de los premios, si sólo lo aceptará siempre que (como dice) «no me obliguen a aceptar entrevistas ni a hacer discursos» (Antunes, 2002a: 154), cosa que, en el caso de dicho premio, parece difícil de evitar. En vez de eso, trato de relacionar la autoconciencia de escritor con la emergencia del pasado familiar y de las figuras que lo pueblan, recuperadas en dos crónicas reunidas consecutivamente en el volumen *Segundo Livro de Crónicas*: «Isto» y «Assobiar [silbar] no escuro».

En la primera, abre el texto la explicación del nacimiento del escritor:

> Creo que me convertí en escritor porque de pequeño mi padre me curaba las gripes con sonetos en lugar de aspirinas: por la parte de la boca que la pipa no ocupaba salían al mismo tiempo fumaradas y tercetos cuyo efecto medicinal, sumado a las cataplasmas de linaza de mi madre, me hundían poco a poco en un especie de coma rimado, del que no me libré totalmente ya que respondo a los policías de las multas con alejandrinos contados con los dedos en el capot del coche (Antunes, 2002a: 121).

Vistas así las cosas (digo yo), dialogar con guardias urbanos en alejandrinos bien medidos casi es lo mismo que apilar trofeos literarios en el cuarto de baño, visibles desde el váter. En ambos comportamientos hay una deliberada (casi calculada) derogación de códigos sociales y culturales, que bien se adivina en la crónica siguiente, titulada «Assobiar no escuro». Esta cuestiona la adopción de un rumbo de vida heterodoxo que diverge de la prudente (imprudente, para el escritor) recomendación de los padres: «Déjate de fantasías».

El motivo conductor «déjate de fantasías» es el anverso de una actitud de vida (de vida literaria) en cuyo reverso está la negación de la comodidad institucionalizada, negación traducida en la actitud de «silbar en la oscuridad». Se adivina en ese silbido el conjuro todavía infantil de fantasmas y de miedos insertados en un sentimiento dominante, la inquietud que acompaña a quien huye de la «ambición de poder» y adopta «las pequeñas flaquezas donde el placer se esconde». Escribe Lobo Antunes:

> Supongo que la inquietud es la diferencia entre la realidad y los proyectos soñados: eso impide que sienta las tentaciones de gloria de los intelectuales, es decir, entrar sin invitación donde no me desean. Por regla general me quedo un

> momento en el felpudo de la entrada antes de irme, a disgusto del espectáculo: la vejez de los nacidos muertos me entristece (Antunes, 2002a: 124).

El escritor que así se identifica es aquel que, sin haber seguido el consejo «déjate de fantasías», optó por una ética de escritura mencionada en la singular y felliniana crónica «António 56 ½»: «A la ética de consumo de los demás contraponía una ética de producción, no por cualquier especie de virtud [...] sino por incompetencia en la utilización de los mecanismos prácticos de la felicidad» (Antunes, 2002a: 18).

A este lado de los «mecanismos prácticos de la felicidad», Lobo Antunes cultiva la crónica, sin reducirla (contrariamente a lo que afirma) a un mero ejercicio lúdico o comercial, sino convirtiéndola en un lugar de inscripción de grandes temas que la vida del escritor o el oficio de narrador (se incluye en éste, evidentemente, la construcción de un universo propio siempre en movimiento) regularmente exhiben. A esos temas me he ido aproximando: la cuestión de la escritura, tema que confirma el rigor de aquella «ética de producción» que antes he citado, la evocación de la infancia normalmente en conexión con la presencia de la familia, la guerra colonial y, en general, la representación de pasados traumáticos, también y aún lo cotidiano, con sus pequeños dramas, frustraciones y protagonistas anónimos.

Hablo del tema de la escritura desde una acepción que cubre un arco muy amplio de vivencias y situaciones. En su punto más abarcador, el estilo llega al texto de estas crónicas como acto que, más que gesto aislado y circunstancial, resulta de un gran proyecto de vida, y es subrayado como tal en momentos de autoanálisis mitigado: la crónica citada «António 56 ½», no por casualidad situada en segundo lugar en la estructura del *Segundo Livro de Crónicas*, acentúa la honda dimensión existencial de una opción de vida en la que resuena la infancia obstinadamente revisada («Tardes no jardim, bibes, triciclos»; Antunes, 2002a: 19), con tiempo recorrido y ponderado, hasta el presente donde se da este maduro distanciamiento de quien se ve como otro; en el momento casi final de un balance que confirma la persistente consagración de un arduo y sufrido camino –«me lo jugué todo en el acto de escribir» (Antunes, 2002a: 17)–, lo que queda es la expectativa tenue de una cierta permanencia, en los términos de una conciencia casi romántica de la singularidad del escritor. «Con un poco de suerte», escribe Lobo Antunes, «tal vez dejase detrás de sí mismo un rastro, no su sombra, no una memoria: solamente aquello que, más profundo, en sí mismo escondía: lo que tenía de más que los restantes» (Antunes, 2002a: 19).

Esto que el escritor tiene «de más que los restantes» también es una relación física con la escritura, resuelta en una lucha cuerpo a cuerpo con la novela que está escribiendo: «Nunca me gusta lo que escribo, creo que aquello en lo que trabajo es lo más difícil, creo que las palabras me derrotan. Frases izadas como piedras de un pozo que no veo» (Antunes, 2002a: 206). Entonces, en el límite del sufrimiento que la escritura implica, cuando siente «el plano de la historia dinamitado por los caprichos de mi mano», el escritor busca otra mano (otro cuerpo, con afecto y con ternura): «Es tu mano lo que necesito ahora. Hay momentos, sabes, que me siento tan cansado, todos estos días llenos de palabras que se me escapan. Entonces pienso en ti: Joana» (Antunes, 2002a: 205). Por fin, la única certidumbre permitida por este problema metaliterario de la escritura es la del recomienzo incesante: en la crónica «A compaixão de fogo», en la que procede a la amarga condena de premios y honras, António Lobo Antunes retoma también, en términos por suerte más consecuentes, la imagen de un Sísifo regido por aquella «ética de producción» de la que habla en algún lugar y que no es, obviamente, una producción en sentido comercial y económico, porque sobre todo es un trabajo de escritura, con la técnica que esa labor exige, con la valentía que el escritor convoca y con la osadía de una relación exigente consigo mismo y con sus lectores:

> Miro las estanterías y veo pequeños nichos cerrados, con cadáveres dentro, a los que me repugna ofrecer los jacintos que se compran en la entrada a vendedores ambulantes de lágrimas. Mi labor consiste en deshacer libro a libro la calceta que he tejido, en desmontar los estados del alma que he creado, en tirar a la basura las estatuas que he pretendido que admirasen, en ser suficientemente valiente para subvertir las leyes que tomé como dogmas, en hacer balance a pies juntillas sobre mis errores, para llegar más lejos, cosa que me impide la satisfacción de la felicidad pero me reserva la esperanza del placer de mis lectores. Y no hay aquí ningún altruismo porque no soy un escritor generoso: sólo soy un hombre con orgullo que piensa que estar dotado es ir más allá de lo que se puede. No estoy en el mundo para ayudar a mis admiradores a cruzar la calle (Antunes, 2002a: 154).

Si la escritura es modo de vida (y asimismo, desde otro punto de vista, tentativa de superación de la muerte), es también, en las crónicas que suscita, instrumento y vehículo de acceso al gran tema de la infancia, que en Lobo Antunes es indisociable de las frecuentes menciones a la familia. Ya lo he dicho a propósito del *Livro de Crónicas*, cuando destaqué la relevancia del universo familiar, del sentido de clan, de la

casa y del barrio de Benfica, todo atravesado por la nostalgia que el tiempo pasado y perdido deja insinuar: «Posiblemente siempre es de noche cuando crecemos», dice el cronista, casi al final de la crónica en la que observa que siempre que va a cenar a casa de sus padres sale de allí «con la infancia atravesada». Y termina: «Me quedo en el coche esperando que mi madre me llame y sabiendo que no me llamará porque cree que me he ido. Realmente me he ido. Para siempre» (Antunes, 1998: 234). En el caso de este *Segundo Livro de Crónicas*, la familia a la que remite la infancia es, sobre todo, la de los abuelos: la abuela materna que evoca la dedicatoria del volumen y el abuelo paterno, recordado en «Um silêncio refulgente» y en «Dia de Santo António». Ahí y también en otros momentos, como recientemente ocurrió en el volumen *Conversaciones con António Lobo Antunes* (cf. Blanco, 2001: 34 ss.), familia e infancia cristalizan temáticamente en un mundo de afectos al que el escritor adulto vuelve regularmente, según acontece también en el texto (del que ya he hablado) «Quem me assassinou para que eu seja tão doce?».

Pero es importante decir alguna cosa más, aparte de estas referencias relativamente objetivas. Es importante destacar que el pasado infantil que emerge en las crónicas llega a la superficie del texto como si resultase (y resulta efectivamente) de un triple proceso de evocación-representación, cuyos vectores, a mi entender, son los siguientes: el culto de la autognosis en forma de desdoblamiento del sujeto, el flujo de una memoria de coloración proustiana y la fijación interseccionista de estratos autónomos del tiempo y del espacio rememorados. Obsérvese de cerca la crónica «Olá» y se reconocerá en ella, antes que nada, esa tendencia a la autognosis, que proviene de un sujeto en proceso de auto-observación casi pirandelliana: «Y por la mañana ahí estás tú en el espejo del cuarto de baño esperándote», así empieza el texto. Y después, interrogativamente: «¿Tú ese pelo, esa nariz, esas marcas debajo de los ojos? Tú» (Antunes, 2002a: 81).

El sujeto que así se descubre es el que reconoce la pérdida de la infancia como una especie de punición silenciosa para el delito de haber querido crecer deprisa; el posible consuelo para atenuar esa punición es la memoria de los sabores perdidos que de repente aparecen en la boca ("Aprovecha que te estás afeitando para llamarte la atención a ti mismo y vas a ver cómo el sabor de las uvas del señor vicario te regresa a la boca» (Antunes, 2002a: 83). Y así, el pasado invade el presente, con una apariencia de totalidad fragmentada y de cierta forma «extrañada»

que, otra vez de modo interrogativo, conduce a cuestionar la identidad del escritor:

> Ahora estoy en Nelas, es decir, he vuelto a Nelas. Mi pasado irrumpe de golpe en mi presente, no un pasado muerto, sino un pasado vivo: ahí está la casa que miramos desde fuera, la mitad del pueblo ha cambiado y la otra no ha cambiado, lo reconozco todo y no reconozco nada. ¿Quién soy yo? ¿Este fortuito montón de elementos que se llama António Lobo Antunes? ¿Esta suma de partículas, de casualidades? (Antunes, 2002a: 82).

Al final, ¿qué quedó de esa infancia perdida, de ese tiempo remoto que la amarga saudade del adulto va reencontrando de forma astillada? Quedan los rasgos y las marcas diluidas de gentes, lazos de familia, de objetos y vivencias que sólo por la labor de la memoria pueden ser retomados; es justamente la memoria la que se va insinuando no sólo como instrumento de acceso al tiempo perdido, sino ya incluso como valor dotado de densa significación personal. Y queda también la bellísima imagen de los «ojos llenos de infancia» que da título a una de las crónicas, y remite directamente a las «muchachas de la vida» que pueblan la calle Gonçalves Crespo, imagen que el escritor absorbe y repite: «Escribe ojos llenos de infancia, anda. Así como así, quizá te ayude a vivir» (Antunes, 2002a: 231).

Son los «ojos llenos de infancia» que, recordando el mundo poético de Alberto Caeiro y su inocencia temperada de sabiduría, determinan y moldean la caracterización de un Dios más drásticamente desacralizado aquí que en el famoso poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*: si el Dios de Caeiro era un Niño Jesús trivializado y, en definitiva, metáfora de la vida sencilla del poeta pastor de sensaciones, el Dios de Lobo Antunes proviene del tiempo infantil del monaguillo atemorizado por la iglesia «grande, solemne, llena de misterios y corrientes de aire que me hacía pensar que la religión era un sitio ventoso de donde se salía estornudando» (Antunes, 2002a: 89). De ese tiempo infantil conserva Lobo Antunes la imagen de un Dios derogado y delineado ahora con los trazos de una banalidad suburbana (como dice el escritor) que remite directamente al universo de la ficción y a la subversión de mitos, de valores cívicos y de referencias históricas que en muchos casos se concretiza en ese universo de ficción. Cito y llamo la atención sobre el efecto desmitificador que la radical irrisión trae consigo:

> El lado suburbano de Dios me desagradaba y su retrato, en el librito de catecismo, ampliaba el desagrado: un señor hirsuto, posado en una nube y aguantan-

> do relámpagos en la mano como los electricistas, al que nadie, con un poquito de sentido, abriría la puerta si se lo encontrase en el felpudo de casa. Era imposible imaginarlo en casa con mi familia: las visitas que entran con un revuelo de besos efusivos, y se encuentran con ese vagabundo desarrapado, el apuro de mi padre.
>
> –Le presento a Dios, doña Ângela [...]

Y después, todavía en el mismo texto, instituido en el movimiento de irrisión y profundizando en la caricatura de un Dios violentamente reducido a la precariedad de una banal condición humana:

> Las visitas le criticaban la ropa y el desaliño, sugerían que se hablara con el señor prior para hacer una colecta y comprarle por Navidad un abrigo decente, el prior, aunque servil a los ricos y poderosos, argumentaba
>
> –Le gustan los saltamontes y la miel silvestre, qué le vamos a hacer
>
> y como el que come saltamontes no regula bien la caja de la gaseosa se sugería el internamiento en una residencia, con empleadas vigorosas y poco propensas a gripes, que le sirvieran a Dios una sopita con bastantes verduras y un poco de carne [...] (Antunes, 2002a: 90).

Parece evidente, pero aun así, conviene decirlo: aparte de los efectos corrosivos que esta imagen de Dios suscita, todo el tratamiento de la figura divina, sometida a una nueva y perturbante figuración, sugiere un desvío de la crónica hacia el campo de la ficción, si es que es posible (y en Lobo Antunes ciertamente no lo es) erigir fronteras nítidas entre el discurso del cronista y el discurso del novelista. En otras palabras y analizando paso a paso lo que aquí se cuestiona: la crónica «Sobre Deus» empieza con una *boutade* atribuida a Voltaire que, interrogado sobre «cómo era su relación con Dios», habría respondido: «Nos saludamos pero no nos hablamos»; a continuación entra en escena la ponderación enjuiciadora del cronista: «Por mi parte, no ando muy lejos de eso, ya que hay cosas que me parecen tan injustas»; después, la crónica se fija, como ocurre tantas veces, en el pasado infantil del cronista, es decir, en la época del monaguillo atemorizado por la iglesia y la religión; al final, el discurso de la crónica se desliza hacia el imaginario de una figuración de Dios como prosaico y casi grotesco «patrón negligente» que, a juzgar por el polvo que en la iglesia se acumulaba, «no era lo que se dice muy aseado o quizás había contratado una señora de la limpieza incompetente» (Antunes, 2002a: 89).

¿De qué ficción o (si preferimos ser cautelosos) de qué proyecto de ficción se trata? Me parece que la ficción que en diversas crónicas de

António Lobo Antunes se va articulando y ya concretamente brotando es la que traduce una visión del mundo escéptica y ásperamente crítica, amargada y sarcástica, profundamente corrosiva pero no exenta de trazos de ternura, esa visión del mundo que, en las novelas, ha permitido al escritor erigir, en clave de ficción, el retrato de un Portugal finisecular, postcolonial y postmoderno que constituye, salvadas obviamente las distancias de registro y de temas, el equivalente a la representación del Portugal del XVIII que nos legó la Generación de los 70 (y Eça de Queirós en particular). Un Portugal al que en la crónica «Olá» se le llama «Padrecito Portugal. Mi pobre padrecito Portugal» (Antunes, 2002a: 82), expresión en la que combinadamente resuenan la altivez de un Fradique Mendes expatriado y la ironía mordaz de un Alexandre O'Neill desmitificador de las falacias y de las debilidades del gris Portugal salazarista.

Hay dos temas que en el *Segundo Livro de Crónicas* establecen claramente el vínculo con la ficción de Lobo Antunes. Esos temas son la guerra colonial, considerada desde sus efectos humanos, sociales y genéricamente históricos, más que como cruel realidad expresamente representada, y el de lo cotidiano vivido (o mejor: sufrido) en régimen de rutina, de monotonía y de silenciosa aceptación de un cierto «orden natural de las cosas». Se reencuentran esos temas en diversas novelas de Lobo Antunes: en aquellas que corresponden a lo que el escritor llamó, en una entrevista de 1994, el ciclo «de las epopeyas, con *Explicação dos Pássaros*, *Fado Alexandrino*, *Auto dos Danados* y *As Naus*, en las que el país es el personaje principal», y en las de otro ciclo, ilustrado por *Tratado das Paixões da Alma*, *A Orden Natural das Coisas* y *A Morte de Carlos Gardel*, [...] y al que yo llamaría Triología de Benfica» (Silva, 1994: 17); a estas novelas, añado, y también en las siguientes, es decir, en *Manual dos Inquisidores* y en *O Esplendor de Portugal*, pero ya no, con la expresiva y casi chocante nitidez en los últimos y perturbantes textos del escritor, publicados desde el año 2000 en adelante y que son, como es sabido, *No entres tão depressa nessa noite escura* y *Que farei quando tudo arde*. Cosa que no impide que en el *Segundo Livro das Crónicas* se recupere un texto –la crónica «Não entres por enquanto nessa noite escura»– en el que fugazmente asoman el título y la tonalidad temática (aunque no la complejidad discursiva) de uno de aquellos textos.

La guerra colonial que en algunas de las crónicas reaparece es la de la miseria y el horror humanos que el joven alférez médico conoció en Angola, con sus conflictos, sus mutilaciones y sus gestos de valentía y

cobardía; pero esa guerra colonial (que, como es sabido, constituye un tema destacado en la ficción portuguesa de las últimas décadas; cf. Simões e Vecchi, 1995; Melo, 1998; Azevedo, 1998; Ribeiro, 1998) resurge ahora bajo el signo de una memoria que extrañamente parece medio obsesiva, medio terapéutica, a veces y de nuevo tocada por un *élan* proustiano: «Si fuera a la ventana, incluso en Lisboa, veinte mil hectáreas de girasoles que se pierden de vista, las pestañas rubias, los mandriles» (Antunes, 2002a: 30). De esa memoria emanan una cierta nostalgia y los afectos derivados, que son también, en su evidencia, un efecto del lenguaje que soporta el proceso de rememoración, como ocurre con la carta sencilla y enérgica de un (en otro tiempo) furriel, que permite una pausa en el sufrimiento del escritor a vueltas con una novela por terminar. Cuando llega la carta del furriel Alves se reconstruye todo un mundo: «los mangos de Marimba empezaron a estremecerme la sangre de arriba abajo», dice el escritor en «Há surpresas assim». Y concluye:

> Todavía están aquí, siempre han estado aquí. Nosotros dos en la enfermería improvisada, emocionados con un primer llanto victorioso y urgente. Qué siniestros, conmovedores, impiadosos, maravillosos bichos éramos nosotros (Antunes, 2002a: 281).

Efecto de lenguaje, he dicho, porque eso es lo que ocurre también en las crónicas. En otras palabras: los textos del *Segundo Livro de Crónicas* no son (como no lo eran los del *Livro de Crónicas*) el registro neutro de hechos e impresiones, sino que deben ser afrontados como tempestivos episodios articuladores del complejo aparato discursivo que dirige Lobo Antunes, y poco importa ahora que lo haga con agilidad o con penosa dificultad.

Al no darse ni antes ni después de la narrativa de ficción, sino paralelamente y a veces intercalada en ella, el texto cronístico ensaya procedimientos discursivos que no analizaré ahora, pero trataré de hacerlos aflorar: esa es una investigación que necesita un mayor y más sistemático desarrollo. Sea como fuere, la incursión en géneros narrativos diferentes a la crónica, el recurso a estrategias enunciativas relativamente elaboradas, la composición textual exigente, la emergencia de categorías de ficción o de paraficción comparecen en las crónicas al mismo tiempo que una conciencia metadiscursiva también reiteradamente afirmada. Esto significa que no es raro que el escritor convierta en tema la propia escritura de la crónica, incluso (o sobre todo) cuando

en ésta se declara un vacío que hay que superar. Por ejemplo: «Hace más de una hora que busco una idea para esta crónica: no tengo ninguna» (Antunes, 2002a: 93); o: «Llevo media hora aquí sentado esperando que me vengan las palabras para esta crónica y nada» (Antunes, 2002a: 105). Y a pesar de todo, la crónica aparece, tal vez siendo ya la otra cosa que implícitamente se afirma cuando, al final de uno de los textos que he citado, el cronista se interroga: «Volviendo a la crónica, ¿qué voy a escribir hoy?» (Antunes, 2002a: 95).

La nada de donde sale el todo de las crónicas puede ser una cosa diferente, no sólo de los textos cronísticos, sino también, la mayoría de las veces, de los textos de ficción formalmente acabados. De esa nada que es el mucho propio de una memoria de autor hiperactiva salen esbozos de personajes en movimiento, figuras oscilantes entre el hecho hacia el que apunta el recuerdo o la observación de la gente y la ficción, no exento de consecuencias caricaturales y de tendencia a la irrealidad, muchas veces incluso de coloración surrealista; de esa nada sale también recurrentemente la pulsión autobiográfica, en el umbral de una identificación proyectiva entre vida y escritura, que la ficción, a su manera, también testimonia; de esa nada proviene asimismo la ironía que atraviesa los textos cronísticos y en general todo el universo literario de Lobo Antunes, una ironía en la que amargura e inocencia infantil se mezclan, tal y como he apuntado respecto a aquella caracterización de Dios que nos recuerda a Alberto Caeiro; de esa nada salen todavía derivaciones genológicas evidentes, concretamente cuando la crónica deja de serlo para identificarse con el registro, con la dimensión y hasta con la ficción que reconocemos en el cuento, cosa que es evidente en textos como «Novo ensaio sobre o entendimento humano», «Os Lusíadas contados às crianzas» o «Importas-te de me deixar em paz?»; de esa nada sale, finalmente (aunque eso no agota, es evidente, otras posibilidades que quedan abiertas aquí), el anuncio temático y formal de lo que serán algunas de las novelas o (dice el escritor) «aquello a lo que por comodidad he llamado novelas» (Antunes, 2002a: 109), tanto en el plano temático como en el de un lenguaje progresivamente fragmentado y pluriestratificado, tanto en términos temporales como espaciales.

¿Es poco? No. Para textos que se anunciaban y anuncian como obligaciones cumplidas en las mañanas de «domingos grises» semejantes a los de algunos de los personajes de Lobo Antunes, no es poco; y no lo es tampoco porque estos textos del *Segundo Livro de Crónicas* surgen irreversiblemente tocados por la solitaria, persistente y casi arrogante

ética de la escritura que António Lobo Antunes proclama y que oblicuamente reafirma cuando se define en estos términos:

> Sólo soy un hombre que intenta escribir libros y que sale de ellos como quien sale de una enfermedad, admirado por estar vivo, y que de vez en cuando se interroga sobre estas cosas, [...] sin encontrar una respuesta que ciertamente tendrán, mucho mejor que yo (Antunes, 2002).

Bibliografía

ANTUNES, A. Lobo (1998). *Livro de Crónicas.* Lisboa: Dom Quixote.

– (2002). «Facas, garfos e colheres». En: PROST, A. [et. al.]. *Espaços de Educação, Tempos de Formação.* Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.

– (2002a). *Segundo Livro de Crónicas.* Lisboa: Dom Quixote.

BLANCO, M. L. (2001). *Conversaciones con António Lobo Antunes.* Madrid: Siruela.

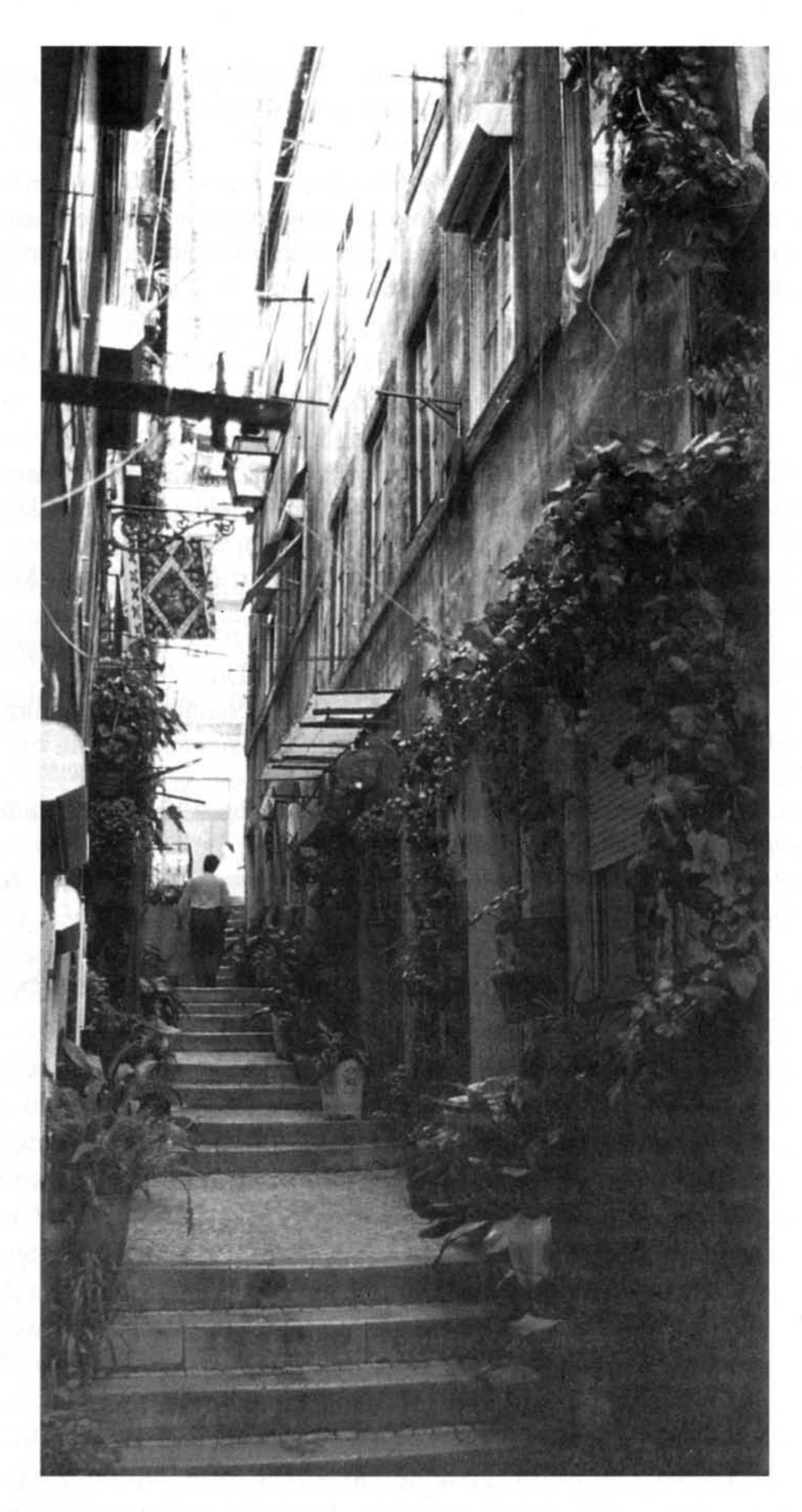
MELO, J. de (ed.) (1998). *Os anos da guerra. 1961-1975. Os portugueses em África: crónica, ficção e história.* 2ª ed., Lisboa: Dom Quixote.

RIBEIRO, M. (1998). «Percursos africanos: a guerra colonial na literatura pós-25 de Abril», *Portuguese Literary and Cultural Studies,* 1, fall, pp. 125-152.

SIMÕES, M. e R. VECCHI (eds.) (1995). *Delle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale.* Roma: Bulzoni.

TEIXEIRA, R. de A. (1998). *A guerra colonial e o romance português: agonia e catarse.* Lisboa: Ed. Notícias.

Traducción de Isabel Soler



Lisboa. Calle escalonada

Apuntes para la recepción de Pessoa en España (1944-1960)

Jordi Cerdà Subirachs

Las relaciones entre las literaturas ibéricas durante el siglo XX tienen, en la figura de Fernando Pessoa, un óptimo campo de análisis. A pesar de la singular recepción en vida de, según el poeta Eugénio Lisboa, ese *eterno diferido morto futuro* merecería la pena el esfuerzo de reunir en un trabajo las relaciones, referencias, traducciones del poeta portugués en nuestro país. Sin ser cuantiosas y aún menos decisivas en el marco de las literaturas peninsulares, no son insignificantes. El primer artículo de Pessoa publicado en *A Águia* el 1912 ya dispuso de inmediato de una acogida en el republicanismo catalán, su nombre figura en la reseña del movimiento saudosista a finales de la primera década del siglo XX, también ha merecido el estudio la figura de Alfredo Pedro Guisado, contertulio gallego del escritor portugués y, de manera más destacada, es tenido como interlocutor por el ultraísmo andaluz. Es poco y discontinuo, pero tratándose de un autor con la singularísima recepción de su obra deberíamos ser más aquiescentes[1].

La que será probablemente la última referencia a Fernando Pessoa en vida la podemos entresacar del *Anuario* del año 1935 de la *Enciclopedia Espasa*. El redactor hace una severa valoración del presente literario portugués, muy alejado –según su opinión– de la generación de autores finiseculares. En poesía, el «modernismo» se agrupa en torno a la revista *Presença*, la cual ha dado ha conocer los nombres más destacados de la lírica lusa actual y acaba: «El maestro de esta generación [de Presença], Fernando Pessoa, ha reunido sus versos en un libro que titula "Mensagem"» [Enciclopedia Espasa-Calpe, Anuario 1935, p. 921]. Por lo escrito, el redactor poco o nada sabe de *Mensagem* y de Pessoa, pero parece claro que a este autor se le otorga la función de

[1] *Consultar los trabajos de Víctor Martínez-Gil (1997), Antonio César Molina (1987), Pilar Vázquez Cuesta (1988), Jordi Cerdà (2000) y, especialmente, Antonio Sáez Delgado (1999 y 2002). Todavía es de gran utilidad la bibliografía que acompañó el catálogo de la exposición:* Pessoa: El Eterno Viajero *(Abreu/Lopes 1981).*

maestro de la nueva poesía portuguesa. Una visión que, como veremos, se reiterará en la introducción de poetas lusos y su relación con sus colegas españoles.

La posguerra española abría paso a unas nuevas relaciones hispanolusas. El contexto internacional situaba a España y Portugal a un mismo lado del eje, y un discurso imperialista que se había fraguado desde los inicios del falangismo y del integralismo, debía acreditar unos lazos culturales precisamente en este nuevo contexto político y social. El falangismo recuperaba, com más fuerza si cabe, el ideal hispanista peninsular, aquel viejo ideal que tanto sedujo al ideólogo del integralismo lusitano António Sardinha.

El estilo neoclásico era la norma de la poesía oficial española de aquel entonces, pero ni mucho menos podemos hablar de una sola y exclusiva tendencia. Buena muestra de ello será la revista *Garcilaso,* representante de ese oficialismo pero a su vez de la evolución hacia otros derroteros estéticos. Esta revista daba cabida a muestras de la poesía extranjera y en el número 13, en mayo de 1944, aparecen las versiones al español de los poetas portugueses Fernando Pessoa y Alberto de Serpa. El autor de dichas versiones es el también poeta Rafael Morales, quien escoge de toda la producción pessoana «Cualquier música», poema firmado por Pessoa ortónimo y fechado el 9 de octubre 1927[2]. Pessoa, entendido como padre de la actual modernidad literaria portuguesa, acompaña a Alberto de Serpa, escritor que, como veremos más adelante, será en gran manera valorado en los círculos poéticos españoles de aquel periodo. Ciertamente, a tenor del poema escogido y del escritor contrastado, Alberto de Serpa, poca idea podían hacerse los lectores de *Garcilaso* de la poética pessoana.

Para seguir las relaciones entre la poesía portuguesa y española en la inmediata posguerra, son de particular interés la memorias literarias de Charles David Ley: *La Costanilla de los Diablos (1943-1952).* Este poeta inglés estuvo entre los años 1939 y 1943 como profesor en el Instituto Británico de Lisboa y luego fue destinado a Madrid ejerciendo la misma ocupación. En Portugal ya había mantenido contactos con lo más granado de la poesía de ese país y una vez en Madrid contactó a su vez con la española. Sus memorias, plagadas de jugosas anecdótas, pueden servir para dar una perspectiva comparativa que un inglés podía tener entre la lírica portuguesa y la española del momento. Un ele-

[2] *Esta versión de Rafael Morales fue incluida en el volumen* Las mil mejores poesías de la Literatura Universal *a cargo de Fernando Gutiérrez.*

mento a considerar de entrada es que no figura mencionado en ninguna ocasión Pessoa, y sí en cambio los *presencistas* Casais Monteiro y Gaspar Simões, el estimadísimo Alberto de Serpa o antiguos valores como Eugénio de Castro o Teixeira de Pascoaes. Ley publicó en *1951* el ensayo *La moderna poesía portuguesa* (Tito Hombre, Santander) donde sí hay un estudio de Pessoa en el conjunto de la lírica portuguesa del momento. Pessoa aparece, como no podía ser de otro modo, en el análisis conjunto de la actualidad literaria de Portugal, pero sin merecer un tratamiento preeminente. Charles David Ley se introduce en la poesía española oficial imperante y publica en *Garcilaso* el poema «Bajo el cielo de Portugal» (Ley 1981: 75). Podemos intuir que su criterio y conocimiento de la lírica portuguesa pudo pesar en Rafael Morales y en la primera aparición de Pessoa en la posguerra española[3].

En 1942 aparece la publicación *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, dependiente directamente del Instituto Nebrija del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su director era el todopoderoso Joaquín de Entrambasaguas, por aquel entonces catedrático de literatura española en solitario de la universidad franquista. Según Fanny Rubio, los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* representaron una disminución de la influencia del grupo *Escorial* en tanto revista más europeizadora y puente cultural con la anteguerra. Se propone desde el nacionalismo más estricto, y con el aval otorgado por el poder, la visión más autárquica de la cultura española. Entrambasaguas recupera y relee a algunos poetas relegados por las nuevas generaciones. En este sentido, el caso más relevante sería Vicente Aleixandre y su obra *Sombra del Paraíso*, síntesis, según el crítico, de la cultura clásica y romántica. Otro poeta a recuperar es Adriano del Valle de quien Entrambasaguas afirma: «"Arpa fiel" es fundamentalmente una obra de fidelidad poética, fidelidad a España y a la poesía nacional, no sólo por sus temas eminentemente españoles, que ocupan íntegra la primera parte [...] sino porque contiene intactos todos los matices y calidades de la poesía inconfundible de la Hispanidad» (Rubio 1976: 39)[4]. En 1945 estos *Cuadernos* empiezan a publicar una nueva serie intitulada *Antología de la Literatura Contemporánea*, que se dedica a figuras como Marcel Proust, el colombiano Jorge Rojas y el rumano Mihail Eminescu. La

[3] *Charles David Ley y Rafael Morales tradujeron y antologaron a Alberto de Serpa para la colección Adonais: Alberto de Serpa,* Poemas de Oporto (Antología). *Madrid: Adonais, 1947.*

[4] *Sobre esta obra de Adriano del Valle en el contexto poético del momento, consultar García de la Concha 1987: 351-355.*

última antología, y única publicada en 1946, se dedica a Fernando Pessoa y va a cargo del mismo Joaquín de Entrambasaguas. La primera afirmación que antecede a la selección de poemas merece ser reproducida: «Es indudable que de toda la lírica lusitana contemporánea –pese a los destacados poetas con que cuenta– la figura más importante y trascendental es la de Fernando Pessoa» (1946: 3). No duda el crítico en situarlo como la cúspide de la evolución lírica portuguesa desde Antero de Quental, pasando por Pascoaes y teniendo en cuenta a los *presencistas.* La osadía de desbancar a Teixeira de Pascoaes, poeta de referencia, señalado y celebrado por el mismo Miguel de Unamuno, es un indicador claro de un cambio de parámetro respecto al canon anterior. Una afirmación contundente, sobre todo teniendo en cuenta que el crítico y antólogo presupone que ésta es la primera vez que en España se habla y se traduce al autor portugués: «En España, por desidia imperdonable, no se conoce la obra de Fernando Pessoa, que abre nuevos horizontes a la poesía de nuestro tiempo» (Entrambasaguas 1946: 4). Nada sabe –debemos suponer– de que su admirado Adriano del Valle tradujo e incluso se carteó con el poeta portugués. Ignora que Rafael Morales ha traducido *Qualquer música* en *Garcilaso.*

De la difícil tarea que supone antologar la obra lírica de Pessoa, Entrambasaguas consigue señalar un recorrido suficientemente completo en el que prevalece la intención de establecer la multiplicidad de formas, registros y contenidos de la obra pessoana. Los *paulismo, interseccionismo, sensacionismo* hacen acto de presencia, en cambio no hay ni una sola muestra de la poesía patriótica pessoana. La fuente de donde recaba la información sobre la vida y obra del poeta portugués es la edición: *Poesia de Fernando Pessoa. Introdução e selecção de Adolfo Casais Monteiro*, Lisboa: Confluência, 1945 2ª ed.[5]

Juzgamos particularmente interesante la disquisición que Entrambasaguas sugiere sobre los heterónimos. El afán casticista por explicarse a través de la universalidad de lo hispánico, lo conduce por un rumbo interpretativo insólito. Sin modernidad poética, sin Nietzsche y sin otro

[5] *La relación de la obra antologada es la siguiente: de Fernando Pessoa: «Impressões do crepúsculo» (I y II), «Chuva Obliqua» (I, IV, VI), soneto: «Súbita mão de algum fantasma oculto»*, «O menino da sua mãe», «Não: não digas nada»; *de Alberto Caeiro:* «Sou um guardador de rebanhos», «O mistério das coisas, onde está êle?», «Meto-me para dentro, e fecho a janela», *de Ricardo Reis:* Odes *I, II, VIII, IX, X y* Outras odes: «Não só vinho, mas nêle e olvido, deito» *y* «O rastro breve que das ervas moles»; *y de Álvaro de Campos:* «Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes ciudades» *[sic]*, «Tabacaria», «Ah, um soneto», «Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância», «Dactilografia», «Poema em linha recta» *y* «Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir».

extranjerismo que valga, Entrambasaguas señala la genética de la contradicción entre los heterónimos a partir del ejemplo de autores españoles. Arranca del barroco, de la necesidad de los poetas por el «volver a vivir» con el deseo de rectificar, y así perfecccionar, la existencia; conflicto que, según el crítico, ya se advierte en Góngora y sus «ángel de luz» y «ángel de tinieblas». También menciona a fray Luis de León entreoculto en sus poemas, Quevedo en su Caballero de la tenaza, Lope de Vega y Burguillos, Baltasar y Lorenzo Gracián, Moratín y sus pseudónimos, Larra y Fígaro, hasta llegar a Eugenio d'Ors y Octavio de Romeu; no es citado, en cambio, Antonio Machado.

Entrambasaguas comentando *O poeta é um fingidor* afirma: «La poesía de Fernando Pessoa y sus heterónimos ha sido concebida y creada en una total y genial invención de todo lo humano –infundido de vida por su autor, con un aliento eterno– sin encadenarla a lo transitorio. Así no está sujeta ni al tiempo ni al espacio, y aunque está impregnada de contenido filosófico, su concepción no brota de la vida como consecuencia de ella, sino de la imaginación que la supera» (1946: 12). Entrambasaguas, desde la atalaya de su parcela de poder académico, responde a la escuela tradicional que representa, por ejemplo, Dionisio Ridruejo o la revista *Garcilaso*, y su búsqueda de una pureza ideal.

El aragonés Ildefonso-Manuel Gil publicó en 1948 sus *Ensayos sobre Poesía Portuguesa*, el primero de los cuales se titula «La Poesía de Fernando Pessoa». Nada se explica en este ensayo de cómo llegó a las manos del poeta aragonés la obra de Pessoa. En una nota a pie de página aclara cómo un ilustre paisano suyo, Eugenio Asensio, por aquel entonces profesor del Instituto Español de Lisboa, había tenido la amabilidad de pasarle bibliografía portuguesa sobre la creación heteronímica. Lo cierto es que a partir de este ensayo, Ildefonso-Manuel Gil, hasta prácticamente su ocupación docente en Estados Unidos en 1962, será un referente de la cultura lusófona en nuestro país. Su nombre figura en un buen número de traducciones, ensayos o recensiones de obras portuguesas, entre las que destacaríamos –como de hecho él propio Gil subraya en sus memorias– la excelente versión de *Os Lusíadas* al español[6]. Sin que esta tarea tenga menoscabo de su presencia rele-

[6] *Para una bibliografía casi completa de la producción de Ildefonso-Manuel Gil, consultar la cuidada edición a cargo de Manuel Hernández Martínez de la novela* La moneda en el suelo, *Gil 2001: 227-269. En sus memorias, el escritor aragonés afirma «La edición de mi versión de* «Os Lusíadas» *tuvo un éxito editorial y obtuvo una generosa recepción de la crítica. Ha sido reeditada, con otros prólogos míos y ligeros cambios, en México y en España» (Gil 2000: 145).*

vante en el campo de la creación, tan destacada en la lírica como también en la narrativa.

«En la moderna poesía portuguesa se nos ofrecen con misteriosa singularidad la vida y la obra de Fernando Pessoa» (1948: 9), con esta frase arranca Gil su estudio dedicado al poeta portugués. Quizás de manera más pertinaz que Entrambasaguas, Gil destaca esa singularidad del poeta y de la poética, dos elementos intrínsecamente abordados. Aunque sea una obviedad por nuestra parte señalarlo, ningún otro ensayista, traductor o lector español de la obra pesssoana pudo aproximarse anteriormente a Pessoa como lo hacían Entrambasaguas o Gil, es decir, a partir de la imagen que, sobre el poeta portugués, construyó la generación de *Presença*. No cabe duda de que el mismo Pessoa aportó de su parte, pero son los *presencistas* quienes construyen un personaje en el que la creación heteronímica se convierte en eje de referencia de su poética. Aquel poeta que no quiso tener una biografía, era divulgado precisamente a partir de ella y sus conflictos psicológicos.

En este ensayo, antes que excertos en portugués de su obra poética, tenemos traducidos al español fragmentos de las famosas cartas de Pessoa a Casais Monteiro en que se cuenta y justifica desde un plano psiquiátrico la creación heteronímica. Gil hace resumen de las aportaciones de propio Casais Monteiro, más las ya clásicas de João Gaspar Simões, Luis de Montalvor y João Mendes[7]. Tampoco se le escapa a Gil la comparación entre la creación heteronímica con los casos de Antonio Machado y Eugenio d'Ors. Si bien, sugiere el escritor aragonés, son casos distintos precisamente por la importancia que ejerce la creación heteronímica en toda la producción pessoana, como un factor indisociable; algo que no sucede con Octavio de Romeu o Juan de Mairena y Abel Martín. Como Entrambasaguas –y como no podía ser de otra manera– Gil destaca el alto valor intelectualizante de la poesía de Pessoa y escribe: «El resultado es una poesía magnífica, pero inevitablemente colmada de artificio» (1948: 33). Un criterio, pues, que alejaba a Pessoa de las poéticas predominantes españolas de por aquel entonces, tanto las oficiales como las contra-oficiales.

Una vez más, vemos en este ensayo sobre poesía portuguesa contemporánea el nombre de Alberto de Serpa quien merece, juntamente

[7] *Se refiere al artículo* Pessoa e os seus heterónimos, *aparecido en la revista* Brotéria *en octubre de 1948. Cabe hacer constar que una carta traducida de Fernando Pessoa dirigida a Casais Monteiro, intitulada* «Poesía: libertad de existir» *fue publicada en la revista zaragozana* Oficina Poética Internacional *en el segundo número aparecido en* Géminis *de 1961, cuya alma era Miguel Labordeta, compañero de fatigas poéticas de I.M. Gil.*

con Pessoa, un estudio aparte. Gil cita una carta enviada por el poeta portugués en la que comenta su conocimiento de la obra de Bécquer: «Acho curioso o caso do meu encontro con Bécquer, que não conhecia, e só conheço agora das suas transcrições e duma Antologia do Massoliver [sic]» (Gil 1948: 83). Podemos imaginar que Juan Ramón Masoliver tuvo un contacto directo con Alberto de Serpa a raíz de su colaboración en *Entregas de Poesía* nº 12, en diciembre de 1944[8]. Curiosamente, esta colaboración del poeta portugués en la revista barcelonesa no es citado ni en el ensayo de Ildefonso-Manuel Gil, ni en la antología aparecida en *Adonais*, *Poemas de Oporto,* a cargo de Rafael Morales y Charles David Ley.

Sin duda un texto interesante para tomar el pulso de las relaciones entre las distintas tradiciones poéticas peninsulares en la posguerra es el diario que Alberto de Serpa publicó sobre su experiencia en el Primer Congreso de Poesía en Segovia en 1952. Es un folleto de 25 páginas, publicado por el mismo autor en una tirada de 38 ejemplares. En la Biblioteca Nacional de Catalunya se conserva un ejemplar del fondo Riba-Arderiu con la siguiente dedicatoria: «A Carles Riba lembrança saudosa do seu companheiro». Podemos imaginar, pues, que envió ejemplares a las personalidades que más o menos frecuentó. Empieza el dietario (15 de junio de 1952) con una interrogación: «Valerá a pena?». Ya por Charles David Ley sabemos de las resistencias que opusieron los poetas portugueses (imaginamos que de la cuerda de *Presença)* a participar en el congreso, según el británico «de los demás poetas portugueses, ninguno había querido acudir» (Ley 1981:128)[9].

En su llegada al hotel, el escritor portugués es recibido por un grupo de poetas que él nunca ha conocido personalmente, pero que sin lugar a dudas representan sus contactos en España: Rafael Santos Torroella[10], secretario del congreso, Rafael Morales, José Luis Cano, Ildefonso-Manuel Gil y Vicente Aleixandre. Santos Torroella, como el mismo Serpa apunta, había colaborado en la espúrea revista *O cavalo de To-*

[8] *Alberto de Serpa publica una suite de poemas inéditos titulada* Nocturnos *en su versión original. En la breve nota biográfica que se le dedica, se señala que sus poemas ya han sido traducidos al español. Desconocemos esta traducción anterior.*

[9] *Si seguimos los números de* Poesía Española, *publicación dirigida por José García Nieto, y una de las principales impulsoras de este acontecimiento, vemos como en el nº 5, mayo de 1952, de la relación de poetas extranjeros no hay ni un solo portugués y no es hasta, pasado el congreso, nº 7, julio de 1952 cuando aparece el nombre de Alberto de Serpa; hecho, pues, que confirmaría su incorporación en el último momento.*

[10] *Este poeta catalán será autor, años más tarde, de la antología pessoana:* Poemas escogidos, *Barcelona: Plaza & Janés, 1972.*

das as Cores (un solo número en enero de 1950). Publicación barcelonesa impulsada por el incansable cónsul brasileño en la capital condal: João Cabral de Melo. Podemos añadir que Santos Torroella también había participado activamente en la redacción de la revista *Entregas de Poesía*, publicación en la que, como ya hemos referido, había sido editado Serpa. Rafael Morales era, juntamente con Charles David Ley, el traductor de Serpa al castellano en la colección *Adonais*. José Luis Cano era el director de esta colección y, por tanto, su editor español. Por último, Vicente Aleixandre, que el mismo Serpa tilda de «o Principe», le daba la bienvenida como figura patriarcal de la poesía hispánica.

Ya en la primera recepción pública establece contacto con Adriano del Valle, quien le informó de su papel de traductor pionero de la vanguardia portuguesa: «traductor de Pessoa, Sá-Carneiro e Botto em 1924 (!)» (Serpa 1952: 7). Otro personaje con quien mantiene una conversación sobre poesía portuguesa es Eugenio d'Ors, quien le habla de la gran estima que siente por Teixeira de Pascoaes que fue huésped suyo en Barcelona en el lejano 1918. Evidentemente, Serpa no deja de citar a los dos grandes hispanistas y lusitanistas por extensión: Charles David Ley y el singular poeta sudafricano Roy Campbell. En efecto, señala de Ley este papel de correa de transmisión entre las dos culturas que ya advertimos: «O Ley! Não nos víamos há quinze anos. E está igual ao daquele tempo em que nos apareceu no Porto, recomendado pelo Almada Negreiros, e o tomei por um agente do Intelligence Service. Sempre a lembrar-se dos escritores portugueses, por aquí faz a nossa propaganda e nos cria amigos» (Serpa 1952: 10). El día 20 de junio se constituye una «reunião com os poetas lusófilos: José Luis Cano –a sua editorial Adonais vai em breve festejar a publicação do centésimo volume de Poesia–, Rafael Morales, C.D. Ley e Ildefonso Manuel Gil. Sairão em breve Antologias Poéticas de Miguel Torga, José Régio e Casais Monteiro, já traduzidas e com número marcado em Adonais; sugiro outras, e fica esboçada uma Antologia da Poesia Portuguesa Moderna, de que se vai incumbir Morales, a começar com Pessoa e Sá-Carneiro e a terminar nos mais novos. Gil tem quase concluída a tradução de O príncipe com Orelhas de Burro, do Régio. A Coisa vai!» (1952: 12)[11]. Este mismo día, y por las anotaciones que observamos, tuvo un trato más constante con Adriado del Va-

[11] *Efectivamente,* Adonais *publicó una* Antología Poética *de Miguel Torga a cargo de Pilar Vázquez Cuesta, una* Antología *de Adolfo Casais Monteiro a cargo de Rafael Morales, pero no llegaron a concretarse el resto de proyectos.*

lle, el cual le revela: «Conta-me o Adriano del Valle que o corte de relações com o António Botto veio de este se recusar a consentir na substituição do «ele» de suas certas poesias pela «ela» que o poeta espanhol quis impoa nas traduções, a bem da moral» (1952: 14). Triste confesión, pues, en la que la ruptura entre la vanguardia ultraísta andaluza y la vanguardia portuguesa se reduce a un recato homofóbico. Ley también anotó en sus memorias sus conversaciones sobre poesía portuguesa con Adriano del Valle, pero lamentablemente no fue tan explícito: «En el comedor yo estaba sentado al lado de Adriano del Valle, de muy buen humor, hablándome de sus viajes a Lisboa y su amistad con los poetas portugueses» (Ley 1981: 128).

En la revista *Poesía Española,* en su número 11, noviembre de 1952, aparecía un artículo a cargo de Francisco Lupi con el título: «Mas allá del surrealismo. Fernando Pessoa el genio cotemporáneo portugués que Platón hubiera admitido en su ciudad ideal». El autor, portugués, hace una introducción original de Pessoa a partir de la vinculación de éste con la vanguardia europea. A pesar de la parquedad del artículo, destacan las versiones al español de los poemas: «O Mostrengo de Mensagem y Ceifeira» de Fernando Pessoa, «Não estou pensando em nada» de Álvaro de Campos y «As rosas amo dos jardins de Adónis» de Ricardo Reis. Versiones correctas, ajustadas al original y que sirven para mostrar la multiplicidad de registros de la obra pessoana. Destacamos que por primera vez aparece en nuestro país un poema y una traducción del libro *Mensagem,* «o Mostrengo»; poema que en 1960 aparecerá en otra versión española en el volumen *Tántalo. Versiones poéticas* (Madrid, Ágora) de Gerardo Diego, el primer poeta –pero no el último– de la generación del 27 que se acercó a la obra pessoana[12].

En 1955, Entrambasaguas publica un volumen de 157 páginas titulado *Fernando Pessoa y su creación poética*, redactado –según señala– en Lisboa y Río de Janeiro el año anterior. La bibliografia aportada es construida a partir de lo fundamental escrito hasta aquella fecha sobre el poeta portugués, más la aportación española del propio Entrambasaguas (1946) y de I.M. Gil (1948). El crítico español no puede ignorar el conocimiento de Pessoa de la poesía europea del momento y, lógicamente, de la tradición anglosajona. Es interesante señalar la referencia a Walt Whitman de quien añade: «con razón, su ídolo [de Fernando

[12] *Jorge Guillén publicará las versiones de Álvaro de Campos:* «Pecado Original» *y* «Cansa sentir cuando se piensa» *insertas en* Homenaje, *Milán, 1967.*

Pessoa], como lo ha sido también del mejor García Lorca y de los más grandes poetas contemporáneos (1955: 39) Este capotazo a García Lorca, tratado con inquina patológica por algunos figurones de la poesía de posguerra, muestra la necesidad de una mayor matización de Entrembasaguas respecto a la poética anterior a la Guerra Civil. El rescate de Aleixandre o esta reivindicación del Lorca poéticamente más avanzado[13] topa tanto con el neorenacentismo en boga, como con el ultracasticismo que en las páginas de la revista donde era máximo responsable se propugnaba.

Entrambasaguas señala la coincidencia por lo que respecta a referente literario entre la *Saudação* y la *Oda* a Walt Whitman de Álvaro de Campos y de García Lorca respectivamente. Aunque el mismo crítico juzgue atinadamente la distancia enorme que separa ambos poetas y ambos poemas: «La Oda de García Lorca es un canto, con imágenes surrealistas, al esteticismo de Walt Whitman, en que se interponen pasajes prosaicos contra quienes han intentado la interpretación equívoca del inmortal poeta» (1955: 87). Para Entrambasaguas, el *paulismo* sería la «interpretación lusitana» del simbolismo: el «espontáneo saudosismo tradicional del país»; es decir: la nueva poesía portuguesa arrancaría de este movimiento tan enraizadamente lusitano. Como elemento interesante que enlazaría, si bien al vuelo, el *paulismo* con el modernismo peninsular más reconocido, al crítico no se le escapa que Sá Carneiro, de paso por Barcelona, «hallaba estéticamente coincidente [el paulismo] con el templo inacabado de la Sagrada Familia, de Gaudí, el gran arquitecto catalán» (1955: 40)[14].

Cerramos nuestro recorrido por la recepción de Pessoa en España con los primeros trabajos sobre el poeta portugués de Ángel Crespo. La primera traducción pessoana de Crespo aparece en la interesante revista, también desde el punto de vista lusófilo, *Rocamador*, en su número 9 de invierno de 1957. Se trata de la versión de Álvaro de Campos: «El florecer del encuentro casual»[15]. No cabe duda que la intervención de Crespo marca una inflexión no sólo en la obra de Pessoa en España, sino como bien es sabido, de buena parte de la literatura lusófona en el

[13] *De* Poeta en Nueva York, *Entrambasaguas afirma: «lo mejor, a no dudar, de su obra» (1955: 86).*

[14] *En 1936, Entrambasaguas había sido autor del artículo: «Arquitectura y paisaje en Gaudí».*

[15] *La revista* Rocamador *reseñaba atentamente los números que aparecían de la* Panorámica Poética Luso Hispánica, *cuyo director era José dos Santos Marques, un intento esforzado de sacar adelante una colección poética de dos tradiciones distintas.*

resto de las literaturas de la Península Ibérica. Su relevancia merece un estudio más minucioso que ahora no pretendemos abordar[16]. Su determinación por dar a conocer la literatura portuguesa y, en especial, la obra pessoana, tiene como punto definitivo de arranque la edición, en *Adonais*, de *Poemas de Alberto Caeiro* en 1957. En esta prestigiosa colección, se empezaba por el heterónimo axial del *drama em gente* y, seguramente, con el más difícil de interpretar aisladamente. Crespo, como muestra en su edición de Alberto Caeiro, conoce y valora la bibliografía pessoana española, de la cual destaca Entrambasaguas, I.M. Gil, Francisco Lupi, Charles David Ley. Menciona la versión de Rafael Morales e, incluso, apunta, «he podido averiguar que Adriano del Valle tradujo unas poesías de Pessoa en 1924, pero no sé si llegaron a publicarse (Citado por Alberto de Serpa en Poetas... Poetas... Porto, 1952)» (Crespo 1957: 20). Por primera vez, pues, la recepción de Pessoa de posguerra enlaza con la mínima, aunque no –insistimos– insignificante recepción de la anteguerra.

La publicación de esta antología poética mereció una reseña a cargo de Jiménez Martos el 15 de marzo de 1958 en *La estafeta literaria*, revista dirigida por Rafael Morales El articulista no se olvida de indicar a otros autores españoles que se han ocupado del escritor portugués: «De Pessoa dieron también versión Rafael Morales, Entrambasaguas, Ildefonso M. Gil, Charles David Ley... Pero ahora el estudio es más profundo y se nos presenta al gran poeta melancólico en su intensa semblanza con Juan Ramón y Machado» (Jiménez Martos 1958: 5). La información, como hemos visto, no ha sido contrastada, porque el único autor mencionado que había publicado una versión de Pessoa al español era el director de la revista, Rafael Morales. La obstinación en buscar correlaciones con la poesía peninsular son ejercicios de literatura comparada de riesgo y de una eficacia dudosa. Si introducir a Caeiro a través de Juan Ramón y Machado pretende tener una intención iluminadora, su resultado más bien atrofia el horizonte de expectativas del lector. Habría que contrastar si esta necesidad de buscar un correlato entre ambas literaturas peninsulares es un recurso que, si bien puede dar buenos resultados a corto plazo, a la larga ofusca su mutua recepción[17].

[16] *Para una excelente valoración de Crespo traductor y un minucioso repertorio bibliográfico, consultar: Ruiz Casanova (2000: 499-504). Agradezco a José Francisco Casanova poder consultar la bibliografía de su trabajo inédito sobre las traducciones de Pessoa al español.*

[17] *Sobre esta consideración, ver las clarividentes palabras de Dionisio Ridruejo en relación a la literatura española y la catalana: «Ninguna comparación iluminaba gran cosa*

Ángel Crespo seguirá con la edición del original y su versión de *Seis Poemas* de Fernando Pessoa, publicación de 1959 a cargo del Ateneo de Madrid. También el propio Crespo hará su lectura del valor del *drama em gente* en el artículo «Fernando Pessoa y sus heterónimos» en la revista *Ínsula* en 1958. Introduce la heteronimia por analogía con Antonio Machado y sus Abel Martín y Juan de Mairena y, con la misma argumentación de I. M. Gil, también Crespo sostiene que el *drama em gente* tiene en Pessoa un valor constitutivo en toda su obra, un extremo al que no llega Mairena o Martín en el caso de Machado: «siempre podremos contemplar a Machado al margen de sus personajes; siempre sabremos separar su figura de las de sus poetas apócrifos. No ha de ocurrirnos así cuando estudiemos la extensa obra de Fernando Pessoa y sus heterónimos. Machado finge ser un historiador; Pessoa, más que fingir, representa un drama, um drama em gente, como él mismo dijo» (Crespo 1958: 6). Quizás es menos conocido el papel de redactor que Ángel Crespo realizará para los anuarios de la *Enciclopedia Espasa* en que informará con diligencia de las novedades literarias de Portugal. Especial atención merece el *Anuario* de 1957-58 (1175-1179), en que pone en antecedentes al público español de la modernidad literaria portuguesa, situando a Pessoa en la posición cardinal.

Otra vez en la revista *Poesía Española*, en el nº de 91 de julio de 1960, Josefa Echevarría Sanz publicó: «Fernando Pessoa en su heterónimo Ricardo Reis», enclenque introducción a este heterónimo acompañado de unas desafortunadas versiones al español. Un artículo que merecería la respuesta en la misma *Poesía Española* nº 93, septiembre 1960, de Ángel Crespo titulado «Ligero comentario a unas traducciones de Fernando Pessoa». Respuesta que nada tiene de ligera, sino todo lo contrario; hace un análisis detenido y severo a las versiones de Echevarría en pro al «respeto al poeta genial que fue Fernando Pessoa y la consideración que nos merecen quienes se interesan o en el futuro puedan interesarse por su obra» (Crespo 1960: 21)[18].

salvo el comprender hasta qué punto la peculiaridad lingüística condiciona incluso la imaginación. Esto es algo que, si no se exagera, se ve con evidencia dedicándose a esos juegos comparativos. Pero en realidad hay que partir del hecho de que cada cual es cada cual y que lo único aconsejable es la lectura directa y lealmente crítica del texto que se quiera entender [...] No hay, pues, otra correlación temática y formal que la que procede de una misma determinación por la situación histórica y el medio cultural in extenso. Por lo demás, las equivalencias que se busquen serán siempre más que dudosas» (Ridruejo 1976: 272).

[18] *«Si sólo en nueve odas se han cometido tantos errores, nos asusta pensar lo que sería una traducción de las ciento veinticuatro que forman el libro de Ricado Reis. Un casus belli. Un escarnio en lugar de un homenaje» (Crespo 1960: 21).*

El contacto entre la literatura española y la portuguesa tiene en el caso concreto de Fernando Pessoa una muestra bastante paradigmática de lo que han sido las relaciones culturales entre ambos países. Relaciones fraguadas, buena parte de las veces, con los tópicos malentendidos y, lo que a veces resulta peor, con los no menos típicos sobreentendidos. Ninguna otra cultura, a excepción de la inglesa, tuvo una relación más directa con Fernando Pessoa que la española, por mucho que Robert Bréchon destaque con legítimo interés la figura de Pierre Hourcade[19]. Pocos trabajos como el de Entrambasaguas o I.M. Gil ponen tan de relieve la figura del escritor portugués en relación a los primeros trabajos críticos realizados en otros países. Así mismo, la estupenda labor como traductor, pero sobre todo como crítico, de Ángel Crespo, sitúan a España en la primera línea de la hermenéutica pessoana. A pesar de todo ello, hay que esperar al mal llamado *boom* Pessoa en los años ochenta para que la figura del poeta portugués llegue –y con éste, una avidez lusófila– a ser reconocido como figura descollante del panorama literario europeo. Pessoa tuvo que hacer –como luego también han hecho otros autores portugueses– un largo recorrido por las academias europeas para introducirse con firmeza en España como autor imprescindible de la modernidad literaria. De poco sirvió que casi cuarenta años antes, desde la oficialidad y solvencia de poetas y críticos destacados, se estableciese un nuevo paradigma de literatura portuguesa en función, precisamente, de la obra de Pessoa.

Bibliografía

ABREU/LOPES 1981 Maria Fernanda de Abreu /Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa: El Eterno Viajero*. Lisboa: M.N.E, 1981.

BRÉCHON 1999 Robert Bréchon, *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

CERDÀ 2000 Jordi Cerdà Subirachs, «Teixeira de Pascoaes i el *saudosismo* a Catalunya (1907-1917)» en *Ensinar a pensar con liberdade e risco. Homenatge al professor Basilio Losada*. Barcelona: U.B / Xunta de Galicia, 2000. Pp. 280-285.

[19] Bréchon afirma de Pierre Hourcade: «Fue el primer extranjero que se interesó por Pessoa. Ya en 1930 publicó un artículo sobre la obra de Pessoa en la revista «Contacts» de París y un estudio titulado «Panorama del modernismo literario en Portugal» en el «Bulletin des Études portugaises» editado por el Instituto Francés, en gran parte dedicado a Pessoa» (1999: 477).

CRESPO 1957 Fernando Pessoa, *Poemas de Alberto Caeiro*. Selección, versión, prólogo y notas de Ángel Crespo. Adonais CXLVII. Madrid: Rialp, 1957.

CRESPO 1958 Ángel Crespo, «Fernando Pessoa y sus heterónimos» *Ínsula* 134 (1958): 6.

CRESPO 1960 Ángel Crespo, Ligero comentario a unas traducciones de Fernando Pessoa» *Poesía española* 93 (1960): 17-21.

ELIADE 2001 Mircea Eliade, *Diario Portugués*. Barcelona: Kairós, 2001.

ENTRAMBASAGUAS 1946 Joaquín de Entrambasaguas, «Fernando Pessoa, Poesías (Selección). Antología de la Literatura Contemporánea». *Cuadernos de Literatura Contemporánea VI*. Madrid: CSIC, 1946.

ENTRAMBASAGUAS 1955 Joaquín de Entrambasaguas, *Fernando Pessoa y su creación poética*. Madrid: CSIC, 1955.

GARCÍA DE LA CONCHA 1987 Víctor García de la Concha, *La Poesía Española de 1935 a 1975 I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*. Madrid: Cátedra, 1987.

GIL 1948 Ildefonso-Manuel Gil, *Ensayos sobre poesía portuguesa*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1948.

GIL 2000 Ildefonso-Manuel Gil, *Memorias 1926-2000. Vivos, muertos y otras apariciones*. Zaragoza: Xordica, 2000.

GIL 2001 Ildefonso-Manuel Gil, *La moneda en el suelo*. Edición de Manuel Hernández Martínez. Zaragoza: Larumbe, 2001.

JIMÉNEZ MARTOS 1958 Jiménez Martos, «Por tierras de Portugal y España» *La Estafeta Literaria* 15 marzo (1958): 5.

– Ley 1981 Charles David Ley, *La Costanilla de los Diablos (Memorias literarias 1943-1952)*. Madrid: José Esteban, 1981.

LUPI 1952 Francisco Lupi, «Mas allá del surrealismo» *Poesía Española* 11, noviembre (1952): 10-12.

MARTÍNEZ-GIL 1997 Víctor Martínez-Gil, *El naixement de l'Iberisme catalanista*. Barcelona: Curial, 1997.

MOLINA 1987 César Antonio Molina, «Pessoa y España», *Anthropos* 74/75 (1987): 47-59.

RIDRUEJO 1976 Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976.

RUBIO 1976 Fanny Rubio, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner, 1976.

RUIZ CASANOVA 2000 José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2000. 499-504.

SÁEZ 1999 Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.

SÁEZ 2002 Antonio Sáez Delgado, *Adriano del Valle y Fernando Pessoa. Apuntes de una amistad*. Gijón: Llibros del Pexe, 2002.

VÁZQUEZ CUESTA 1988 Pilar Vázquez Cuesta, «Pessoa y la generación del 27», *República de las Letras* 21 (1988): 105-116.

Cardoso Pires y Fernando Lopes

Cecilia Barreira

José Cardoso Pires (1925-1998) representa en la literatura portuguesa uno de los mayores ejemplos de creación literaria. Inicia su obra con el paso por el neorrealismo, para posteriormente, dedicarse a una literatura de carácter más confesional. *O Delfim*, obra que nos interesa analizar en este contexto, es una producción literaria de 1968. Todavía estábamos en pleno régimen salazarista y la obra muestra los estigmas de una sociedad profundamente machista y conservadora. El largometraje elaborado por Fernando Lopes muy recientemente presenta una lectura mucho más perversa de la realidad allí expuesta de lo que propiamente es la obra en sí misma.

La historia se cuenta en breves palabras: un escritor se traslada a una localidad, la Gafeira, población próxima al mar, donde se encontrará con un amigo, el Ingeniero, que vive principalmente de réditos propios. El Delfín, como apunta Eduardo Prado Coelho en su prefacio a la obra (editada por Dom Quixote, 2002), es «un ingeniero, [...] una forma de estar en el mundo, una forma de pasar a la historia, una forma de ascender al plano del mito». El triángulo amoroso, como es obvio, se establece subrepticiamente a lo largo del desarrollo del argumento: el ingeniero (el Delfín), la mujer y el empleado personal del protagonista.

El papel de la mujer en el universo salazarista se hace especialmente visible en el registro fílmico del libro. Una mujer aburrida que no hace otra cosa en la vida que telefonear a las amigas en los momentos en los que el marido se ausenta, una mujer que desea salir de los límites de la Gafeira y que se lamenta de que el cónyuge no se lo permita. Se hace muy relevante el tedio de la mujer burguesa, cuya dependencia económica y moral del marido representa la marca de un régimen represivo y protector sobre todo aquello que respecta al mundo femenino.

El círculo de amistades del Ingeniero está constituido por un conjunto de diletantes que se reúnen en un bar de alterne de Lisboa para hablar de asuntos preferentemente masculinos. Curiosamente, el empleado acompaña dolorosamente al «señor» en esos viajes clandesti-

nos, y se hace notorio el sentido protector del maestro. La tentativa de iniciación sexual del joven asistente es también una preocupación del Ingeniero.

Aparece entonces otro detalle interesante del argumento: el vínculo probable, pero nunca explícito, entre el empleado y la señora. La displicencia con la que el Ingeniero trata a la mujer, la arrogancia, el modo en que la ignora sexualmente, todos estos aspectos configuran un machismo dominante.

Sin embargo, en la película de Fernando Lopes se dibuja otra línea interpretativa, con una sutileza que sólo la genialidad de un cineasta permite entrever: una homosexualidad latente en la carismática figura del Ingeniero. Nada visible, no obstante, tras una primera lectura. Apenas se detectan detalles muy insustanciales y prácticamente anodinos.

Una vez más, el empleado aparece como objeto sexual preferido por el protagonista. Como refiere Eduardo Prado Coelho en el prefacio a la obra: «Hay también, disperso en el hilo de la intriga, pero suficientemente explícito para merecer la referencia, una alusión a las relaciones demasiado próximas de Tomás Manuel con su sirviente Domingos, ese cuerpo intocable para todos excepto para su amo». Y cita al propio José Cardoso Pires: «Era posible vislumbrar a Maria das Mercês, trastocada de todo, enfrentando al marido y al criado esa extraña alianza que la torturaba». Y más adelante: «Ella arriba, el criado en el patio, ambos oyeron el pájaro de mal agüero y ambos aguardan al mismo hombre». Eduardo Prado Coelho va más lejos en su interpretación: «[...] la relación de complicidad que se va trabando entre Maria das Mercês y Domingos como una relación de madre e hijo, convierte el adulterio, envuelto en esta red cada vez más tupida, en un verdadero incesto [...]».

El crimen adopta visos de tragedia. Y la muerte de los protagonistas responde a la revelación de un mundo oscuro y siniestro donde las tendencias sexuales más subrepticias se revelan.

El escritor que llega de fuera para visitar la Gafeira es un mero observador de una tragedia que se desarrolla sin que las palabras permitan su percepción. Lo que ocurre entre el Ingeniero, el sirviente y Maria das Mercês, la esposa y señora de la Gafeira, es algo que pertenece al dominio de lo innombrable. Entre el adulterio, las complicidades subentendidas y la homosexualidad latente puede ocurrir de todo.

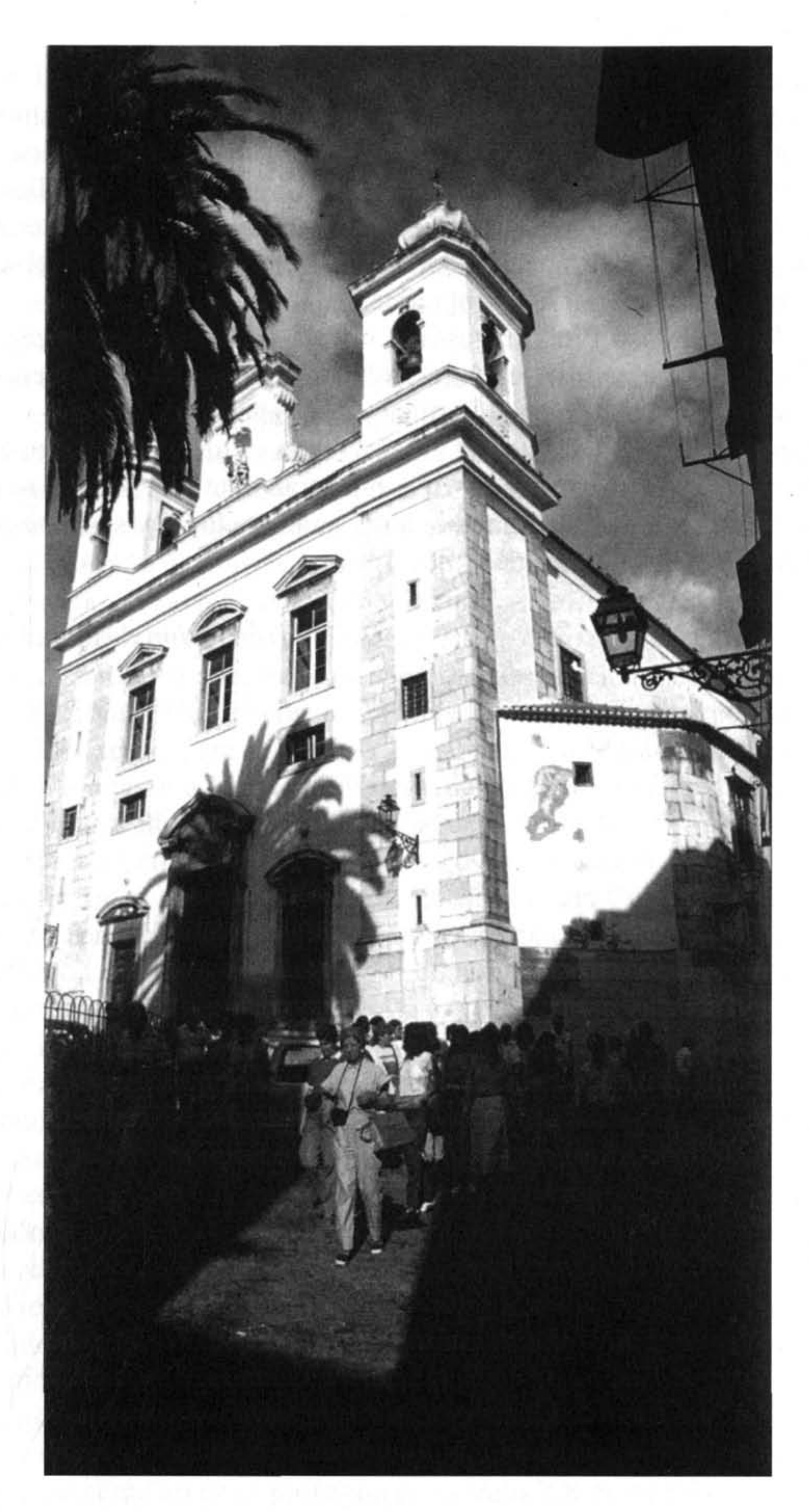
Clasificar esta novela de neorrealista me parece decir muy poco. La obra va mucho más allá de categorizaciones de corrientes literarias y verdaderamente no tiene parangón en el siglo XX portugués.

El universo del salazarismo también está muy bien descrito. Las palabras y los secretos que no se dicen pero se piensan, el machismo dominante, la realidad de la caza como actividad masculina, el significado oscuro de la laguna de la Gafeira, todos estos detalles iluminan otro lado del salazarismo, ese régimen tan bien caracterizado por algunos destacados historiadores que, sobre todo después del 25 de abril, iniciaron su labor historiográfica.

A José Cardoso Pires le gusta la novela policial, casi se acerca al *Thriller*, cosa que se advierte sin duda en *O Delfim*. Y este hecho es una innovación literaria en el Portugal de los años sesenta.

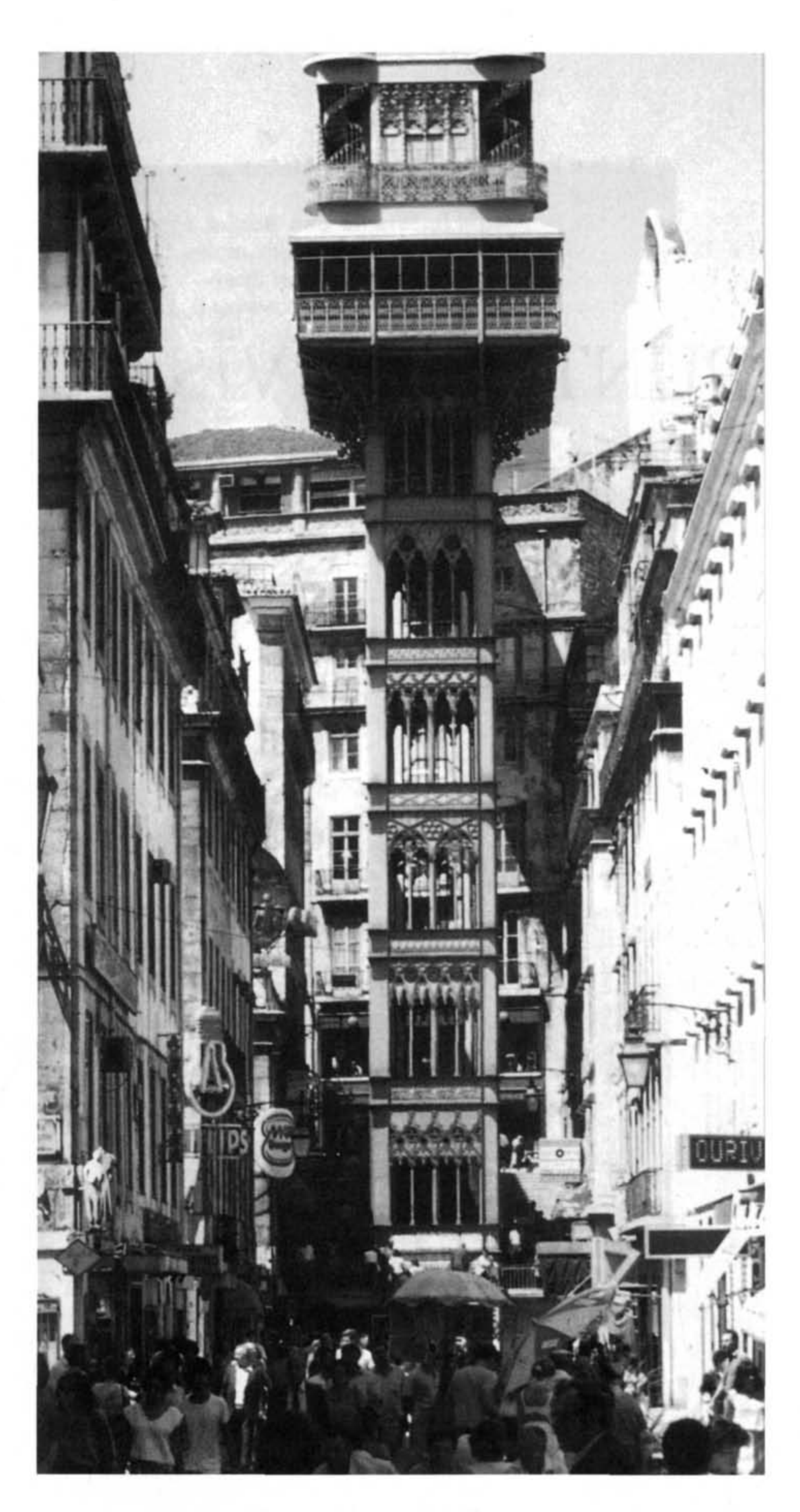
Tanto el Cardoso Pies de *O Delfim* como el último Cardoso, el de *De Profundis*, ya al final de su vida, muestran a un escritor que se asoma a las sutilezas del ser humano, a sus ambigüedades y sus deseos inconfesables, reprimidos y no explícitos.

Traducción de Isabel Soler



Lisboa. Iglesia de la Memoria

PUNTOS DE VISTA



Lisboa. El ascensor de San Justo

Tiriel

William Blake

I

Y el anciano Tiriel se hallaba ante las Puertas de su hermoso
[palacio
con Myratana, que fuera la Reina de los llanuras del oeste;
pero ahora sus ojos se habían apagado, y su marchita esposa
[agonizaba.
Se hallaban ante el que fuera, en tiempos, su espléndido palacio,
[y así tronó la Voz
[del anciano Tiriel, que sus hijos pudieran oírle en sus portales:

«Raza maldita de Tiriel, mirad a vuestro padre.
Venid y contempladla, pues ella os engendró; ¡venid, hijos malditos!
En mis débiles brazos he acogido a vuestra madre agonizante.
¡Venid, hijos del Maleficio, venid y sed testigos de la muerte de
[Myratana!»

Sus hijos acudieron al llamado y vieron al llegar a sus ancianos padres
y el mayor de los hijos de Tiriel alzó entonces su fuerte voz:

«Óyeme, anciano, indigno de ser llamado el padre de la raza de Tiriel,
pues todas tus arrugas, todos y cada uno de tus grises cabellos,
son crueles tal la muerte, y tan inexorables como el ávido infierno,
¿qué pueden importarnos tus juramentos, viejo maldito?
¿No fuimos tus esclavos antes de rebelarnos? ¿A quién le im-
[porta el juramento de Tiriel?
Su bendición fue un cruento maleficio; tal vez su maleficio sea
[una bendición.»

Dejó de hablar. El viejo apuntó al cielo con la mano derecha:
con la izquierda aferraba a Myratana, contraída por un dolor mortal.
Abrió los globos de sus grandes ojos, y su voz rasgó el aire:

«¡Serpientes, y no hijos, se anudan a los huesos de Tiriel!
Ah vosotros, gusanos de la muerte que gozáis con la carne en-
[vejecida de vuestros padres,
Escuchad los gemidos de vuestra madre. Ya no engendra más hijos
detestables; no sufre el nacimiento de Heuxos o de Yuva.
Éstos son los gemidos de la muerte, ah serpientes, éstos son los
[gemidos de la muerte.

Criados con su leche, ah serpientes, criados con el llanto y el
[celo de una madre,
mirad mis ojos, ciegos como el cráneo sin órbitas que yace en-
[tre las piedras.
Mirad mi vieja calva. ¡Escuchadme, serpientes, escuchad!
¿Qué, Myratana? ¿Qué, esposa mía? ¡Oh Alma, oh Espíritu, oh
[fuego!
¿Myratana, estás muerta? ¡Miradla bien, serpientes, miradla!
Las serpientes nacidas de su vientre la han desangrado hasta
[acabar con ella.
Maldigo vuestras crueles mentes, pues es aquí donde habré de
[enterrarla».

Y al decir esto comenzó a cavar una tumba con sus manos de
[crépitas,
pero Heuxos ordenó a un hijo de Zazel que cavara la tumba de
[su madre:

«Vieja crueldad, desiste, y deja que nosotros cavemos esa tumba.
Has rechazado nuestra caridad, has rechazado nuestros alimentos,
has rechazado nuestras ropas, nuestros lechos, nuestras moradas,
prefiriendo vagar entre las piedras como un Hijo de Zazel.
¿Por qué así nos maldices? ¿No caen sobre ti tus propias maldi-
[ciones?
¿No fuiste tú, acaso, quien sometió a los hijos de Zazel, que
[ahora se rebelan
y maldicen tu nombre? Cava una tumba y déjanos enterrar a
[nuestra madre».

«Ahí tenéis su cuerpo, hijos malditos, y que el cielo derrame su
[cólera hasta ahogaros,

cubriendo vuestros techos como la densa bruma de las tierras
[del norte;
que yazcáis, como yace vuestra madre, igual que perros sin hogar,
y que el olor de vuestros cadáveres ofenda a hombres y animales,
y el tiempo lime vuestros huesos y los convierta en monumento;
¡no!, que ha de perecer vuestra memoria; pues cuando vuestros
[cuerpos
contaminen la tierra, ya los sepultureros se alzarán por el este
y de los hijos de Tiriel no ha de quedar un solo hueso.
Sepultad a vuestra madre; mas no sepultaréis el maleficio de
[Tiriel.»

Calló entonces, y por las lóbregas montañas echó a andar sin rumbo.

II

Caminó día y noche. Oscuros le eran por igual día y noche;
aunque sentía el sol, la luna reluciente era un globo inservible.
Por montañas y valles de lamentos erró el anciano ciego
hasta que aquel que todo lo gobierna le condujo a los valles de Har;

y Har y Heva estaban sentados bajo el Roble, como niños.
Y Mnetha, que había envejecido, les cuidaba y traía alimentos y ropa;
como el tiempo olvidados, no eran sino la sombra de lo que ha-
[bían sido.
Jugando con las flores, corriendo tras los pájaros, así pasaban
[las jornadas,
y de noche, cual niños, dormían y soñaban con arrobo infantil.

Tan pronto el vagabundo se adentró en los amenos jardines de
[Har,
corrieron sollozando a refugiarse en brazos de Mnetha cual ni-
[ños asustados.
El anciano dio un paso a tientas y exclamó: «La paz bendiga es-
[tas puertas abiertas.
Nadie tema a Tiriel, pues este pobre ciego es sólo una amenaza
[para sí mismo.
Decidme, oh amigos, ¿dónde me hallo ahora, y en qué grato pa-
[raje?»

«Éste es el valle de Har», dijo Mnetha, «y ésta la tienda de Har.
¿Quién eres, pobre ciego, que el nombre de Tiriel así declaras?
Tiriel es el monarca de todo el occidente. ¿Quién eres? Yo soy
[Mnetha,
y éstos son Har y Heva, temblando como niños a mi lado.»

«Sé que Tiriel es el rey de occidente, y que allí vive jubiloso.
No importa quién yo sea, oh Mnetha, si tienes alimento
dámelo, pues no puedo demorarme; lejos de aquí se encuentra
[mi destino».

Entonces habló Har: «Oh madre, cuida de no acercarte tanto a él,
pues es el rey de la leña podrida, y de los huesos de la muerte.
Vaga sin ojos por el mundo, y puede atravesar las puertas y los muros.
¡Óyeme bien, oh ciego, no trates de hacer daño a mi madre Mnetha!

«Soy sólo un vagabundo y mendigo comida.
Dejo aquí mi cayado, el compañero atento de mis viajes,
y me arrodillo ante vosotros como el hombre indefenso que soy.

Al verlo de rodillas, Mnetha dijo: «Levantaos, Har y Heva, y
[volved a mi lado.
No es más que un viejo inofensivo, hambriento a causa de sus
[viajes».

Entonces Har se puso en pie y descansó la mano en la cabeza
[de Tiriel.

«Dios bendiga tu calva coronilla. Dios bendiga las cuencas va-
[cías de tus ojos.
Dios bendiga tu barba rala. Dios bendiga tu frente surcada de
[arrugas.
Pues no te quedan dientes, beso, anciano, tu suave calva.
Ven, Heva, y bésale conmigo, pues no ha de hacernos daño».

Y Heva se acercó y condujo a Tiriel a brazos de su madre.

«Benditas sean las pobres cuencas de tus ojos, y bendito sea el
[viejo padre Tiriel.

Eres mi viejo padre Tiriel. Por tus arrugas te conozco,
pues tuyo es el olor de la higuera, y tuyo es el olor de los higos
[maduros.
Dime, viejo Tiriel, ¿cómo perdiste los ojos? Benditas sean las
[arrugas de tu rostro.»

Y habló Mnetha: «Acércate, viajero, y declara tu nombre.
¿Por qué razón habrías de ocultarte del fruto de tu sangre?»

«No soy de esta comarca», volvió a mentir Tiriel.
«Soy sólo un viejo errante; fui padre de una raza, en otro tiempo,
allá en el norte, pero hicieron el mal y fueron destruidos,
y yo, su padre, fui condenado al destierro. Todo os lo he dicho ya;
no me hagáis más preguntas, os lo ruego, pues la aflicción ha
[sellado mis ojos.»

«¡Protégenos, Señor!,» dijo Mnetha, «¿Viven, pues, otras gentes,
otros seres humanos en este globo, aparte de los hijos de Har?»

«Vacía está la tierra», dijo Tiriel. «Sólo yo sobrevivo,
y soy un desterrado. ¿No darás de beber a este pobre ciego?»

Y Mnetha le dio entonces leche y fruta, y juntos procedieron a
[sentarse.

III

Tan pronto se sentaron a comer, Har y Heva miraron sonrientes
[a Tiriel.

«Eres un hombre viejo, muy viejo, pero yo soy más viejo aún.
¿Cómo es que te has quedado sin cabello? ¿Por qué son tan
[morenas tus facciones?
Mi cabello es muy largo, y mis barbas me cuelgan hasta el pecho.
¡Dios bendiga tu rostro lastimero! Ni aun Mnetha es capaz
de contar tus arrugas. Bendito sea tu rostro, pues tú eres Tiriel».

«A Tiriel no lo he visto más que una vez. Fui invitado a su
[mesa y comí junto a él.

Era risueño como un príncipe, y me obsequió con agasajos.
Mas no permanecí mucho tiempo en palacio, pues mi hado es
[vagar por los caminos».

«¿Es que piensas dejarnos?», dijo Heva, «No, no lo harás.
Pues hemos de mostrarte aún muchos juegos y muchas canciones.
Y después de cenar iremos todos a la jaula de Har,
Y nos ayudarás a cazar pájaros y a recoger cerezas.
Deja, pues, que Tiriel sea tu nombre, y consiente en quedarte.»

«Si te vas,» dijo Har, «quieran tus ojos mostrarte tu locura.
Mis hijos me dejaron; ¿te ocurrió a ti lo mismo? ¡Cuánta crueldad!»

«No, venerable anciano,» dijo Tiriel, «No hagas tales preguntas;
hieres mi corazón, pues mis hijos no eran como los tuyos,
sino peores. No me preguntes más, o habré de irme».

«No te irás», dijo Heva, «hasta que no hayas visto nuestras aves
[cantoras,
y oído la canción de Har en la gran jaula, y descansado en nues-
[tros vellocinos.
No te vayas, pues te pareces tanto a Tiriel que he de alabar tu frente,
tan surcada de arrugas como un campo quemado por el sol.»

Entonces el anciano se alzó para decir: «Dios bendiga estas tiendas.
Mi destino es viajar por riscos y montañas, no por valles amables.
En mi locura y mi desdicha, no debo descansar ni conciliar el sueño.

Pero Mnetha respondió: «No vagues solo en la penumbra;
quédate con nosotros y permítenos ser tus ojos;
yo te daré alimento hasta que la muerte te reclame.»

El rostro de Tiriel se ensombreció: «¿No habéis oído mis palabras,
no veis que la locura y la desdicha gobiernan el corazón de este ciego,
que su destino es recorrer los bosques apoyado en su báculo?»

Al oírle, Mnetha sintió un escalofrío; y entonces le condujo
[hasta la puerta
y le entregó su báculo y le bendijo. Él reemprendió la marcha.

Har y Heva observaron su partida hasta que se perdió en el bosque,
y luego regresaron y fueron a llorar en brazos de Mnetha; mas
[pronto se olvidaron de sus lágrimas.

IV

Por cansadas colinas el ciego prosiguió su marcha solitaria.
Desolados y oscuros le eran por igual día y noche.
Mas no hubo llegado lejos cuando Ijim descendió de su arboleda
y se encaró con él a la entrada del bosque en un sendero oscuro
[y solitario.

«¿Quién eres tú, alimaña, que así obstruyes la senda del león?
Ijim destrozará tu débil cuerpo, oh tú que tientas al oscuro Ijim.
Tienes la forma de Tiriel, pero yo bien te reconozco.
¡Fuera de mi camino, bestia inmunda! ¿No es éste, acaso, el úl-
[timo de tus ardides?
¿Ser un falsario, y tomar el aspecto de un anciano mendigo?»

Oyó el ciego la voz del que fuera su hermano y se postró de hinojos:

«Oh Ijim, hermano mío, si es tu voz la que conmigo habla,
no hagas daño a tu hermano Tiriel, a quien la vida tanto pesa.
Ya mis hijos me han castigado y, si tú me castigas,
la maldición que rueda hacia su pecho ha de cumplirse en ti.
Siete años son ya desde que en mi palacio contemplara tu rostro».

«¡Ven, oscura alimaña, pues no temo tu astucia! Ijim no atacará
a quien toma el aspecto de la edad indefensa y la ciega prudencia.
Ponte en pie, pues distingo quién eres, y no temo tu lengua elocuente.
Ven, que juntos haremos el camino, y serás mi bufón.»

«Oh Ijim, hermano mío, tienes ante tus ojos al infeliz Tiriel.
Bésame, hermano, y luego déjame errar desconsolado.»

«No, astuta alimaña; yo te conduciré. ¿Adónde quieres ir?
No me repliques, o ataré tus miembros con los verdes gladiolos
[del arroyo.
Ahora que has sido descubierto te usaré como esclavo».

Cuando Tiriel oyó las palabras de Ijim renunció a responder.
Sabía que era inútil, pues el Destino hablaba por la voz de su
[hermano.

Y caminaron juntos, por colinas y valles arbolados,
ciegos a los placeres de la vista, y sordos al gorjeo de las aves.
Caminaron de día, y también por la noche bajo la amable Luna,
viajando hacia el oeste sin descanso hasta que la fatiga venció a
[Tiriel.

«Oh Ijim, estoy cansado y débil, pues mis piernas rehúsan
sostenerme. No me apremies, o el viaje será mi fin.
Un poco de reposo te suplico, y agua fresca del arroyo,
o pronto he de saberme mortal, y así tú perderás
a tu hermano Tiriel, al que una vez amaste. ¡Ay, qué débil me siento!»

«Impudente alimaña», dijo Ijim, «¡Refrena tu elocuencia!
Tiriel es todo un rey, y tú sólo un demonio que ha venido a tentarme.
Bebe de la corriente, que yo te sostendré sobre mis hombros.»

Tiriel así lo hizo, e Ijim lo levantó y lo llevó a horcajadas.
Viajaron todo el día, y, al correr la penumbra su solemne telón,
Ijim cruzó vociferante las puertas del palacio de Tiriel.

«¡Heuxos, sal fuera! He traído a la fiera que importunaba a Ijim.
¡Mira! ¿No reconoces esta barba canosa, estos ojos sin vida?»

Al escuchar su voz, Heuxos y Lotho salieron de sus escondrijos
y vieron a su anciano padre colgado de sus fuertes hombros.
Sus lenguas elocuentes enmudecieron, y el sudor recubrió sus
[miembros temblorosos.
Sabían que era inútil disputar con Ijim; se inclinaron y guarda-
[ron silencio.

«¡Llama a tu padre, Heuxos, pues deseo divertirme esta noche!
Éste es el embustero que a veces imitaba el rugido del león.
Así que le di caza, dejando que su cuerpo se pudriera en el bosque
y fuera pasto de los pájaros; pero casi al instante
volvió en forma de tigre, así que le di caza una vez más.

Entonces, como un río, trató de ahogarme con sus olas,
mas pronto me impuse a la corriente; y luego fue una nube
preñada de relámpagos, pero afronté de nuevo su venganza.
Entonces se arrastró igual que una serpiente,
envolviéndome el cuello mientras dormía; su alma venenosa retorcí.
Y luego, como sapo o salamandra, vino a hablarme al oído.
O quiso interponerse en mi camino como piedra o arbusto pon-
[zoñoso.
Al fin lo he capturado haciéndose pasar por mi hermano Tiriel,
y así lo retendré. ¡Llamad a vuestro padre, llamad a Myratana!»

Como los viera acobardados, Tiriel alzó su voz argéntea:

«Serpientes, que no hijos, ¿qué hacéis ahí de pie? Buscad ahora
[a Tiriel,
buscad a Myratana; dad rienda suelta a vuestra mofa.
Pues que Tiriel el ciego ha regresado, y esta cabeza escarnecida
aguarda vuestras burlas impiadosas. Salid fuera, hijos del maleficio».

Entretanto, los demás hijos de Tiriel corrieron al encuentro de
[su padre.
Temerosos de la fuerza de Ijim, sabían que era inútil ofrecer re-
[sistencia;
inservibles eran escudo y lanza, y la cota de malla.
Cuando Ijim extendía su brazo vigoroso las flechas rebotaban
en su cuerpo, y la fiera espada se rompía en su carne desnuda.

«¿Es cierto entonces, Heuxos, que has dejado a tu anciano padre
a merced del invierno y la ventisca?», dijo Ijim, «¿Es cierto lo
[que digo?
No, es mentira, y yo soy como un árbol partido por el viento.
¡Oh tú, ciega alimaña, y vosotros, hipócritas! ¿Y ésta es la casa
[de Tiriel?
No, que es tan falsa como Matha, y tan oscura como el vacío Orco.
Escapad, alimañas, pues Ijim no ha de alzar el brazo contra vosotros».

Y con estas palabras Ijim se dio la vuelta, entristecido, y se
[adentró en silencio
en los bosques secretos, y por sombrías sendas erró toda la noche.

V

Y entonces, puesto en pie, habló Tiriel: «¿Dónde reposa el true-
[no? ¿En qué lugar
su terrible cabeza esconde? ¿Y sus ardientes y veloces hijas,
dónde buscan refugio al fuego de sus alas y el espanto de sus
[cabellos?
Tierra, golpeo así tu seno. Despierta al terremoto en su cubil,
que ya su oscuro rostro llameante atraviese la tierra hendida,
que sus hombros derrumben estas torres. Que sus perros feroces
emerjan de su centro, vomitando rugidos y llamas y humo negro.
¿Dónde estás, Pestilencia que en nieblas y ciénagas te bañas?
Alza tus miembros indolentes, y que el veneno más odioso
se escurra de tus ropas mientras llegas envuelta en nubes amarillas.
Ven, toma asiento en este patio; salpícalo de muertos,
y siéntate y sonríe altiva a los hijos del maleficio.
Tormenta y fuego y pestilencia ¿no oís el maleficio de Tiriel?»

Dejó de hablar; entonces las nubes se agolparon sobre las altas
[torres
descargando sus magnas voces. Al dictado del padre
tembló la tierra, las grietas bostezantes vomitaron sus llamas,
y con el terremoto una gran niebla se apoderó del clima maldecido.
Grandes eran los gritos en el palacio de Tiriel. Sus cinco hijas
cayeron a sus pies, gritando y sollozando con amargos lamentos.

«Ahora lloráis, malditos; pero quieran los hados que nadie pue-
[da oíros,
que el mundo sea ciego, como Tiriel, a vuestro sufrimiento!
¡Que las estrellas nunca brillen sobre vosotros, que ni el sol ni
[la luna
os visiten, y nieblas sempiternas envuelvan vuestros muros!
Tú, Hela, mi pequeña, te ordeno me conduzcas lejos de este lugar.
¡Y que la maldición fulmine a los demás y les dé muerte!»

Calló de nuevo, y Hela le condujo lejos de las murallas apestadas.
Huyeron sin demora, mientras los hijos y las hijas de Tiriel,
encadenados a la oscuridad, torturaban la noche con sus gritos
[de duelo.

Y ocurrió así que el alba sorprendió a cien cadáveres en atroces
[posturas,
y cuatro de sus hijas yacían en silencio sobre el suelo de mármol,
abatidas por la ponzoña. Los demás se miraban con temor, co-
[midos por la culpa.
Los niños en sus lechos cayeron abatidos en una sola noche.
De los hijos del rey, sólo treinta quedaron en palacio. Allí lan-
guidecieron,
odiados, devastados, taciturnos, esperando la muerte negra.

VI

Y Hela condujo a su padre por el silencio de la noche,
pasmada, silenciosa, hasta que al fin brotaron los rayos de la aurora.

«Ahora, Hela, ya puedo vivir gustosamente con Har y Heva,
pues que mi maleficio ha de limpiar el mundo de esos hijos cul-
[pables.
Vamos por buen camino; lo sé por el sonido
de nuestros pasos. Recuerda, Hela, que te he salvado de la muerte.
Mi maleficio no te toca, así que obedece a tu padre.
Cinco años viví con Myratana en esta roca devastada,
y todo el tiempo deseábamos que lloviera fuego del cielo,
o que las aguas torrenciales acabaran con vuestras vidas.
Pero ahora mi esposa ha muerto y el tiempo de la gracia ya pasó.
Ya conoces mi maleficio. Ahora llévame adonde te he ordenado».

«¡Oh tú, espíritu maligno, pecador maldecido!
Cierto, nací tu esclava. ¿Quién te pidió salvarme de la muerte?
Por ti lo hiciste, oh cruel, pues necesitas de mis ojos.»

«Cierto, Hela: tal es el yermo de los hombres crueles.
¿Soy cruel? ¡Mira! Mi hija, la más joven de mis hijas,
se ríe del afecto, ama la rebeldía, se burla del amor.
Llevo dos días sin comer. Condúceme a la tienda de Har y Heva,
o habré de sepultarte en una maldición tan espantosa
que sentirás gusanos arrastrarse por la médula de tus huesos.
Serás mi acompañante. Llévame, te lo ordeno, hasta Har y
[Heva».

«¡Oh cruel! ¡Oh destructor! ¡Oh vengador!
A Har y Heva te conduciré, pues. ¡Ojalá te maldigan!
Así harían contigo lo que has hecho con otros. Aunque ellos no
[son como tú,
que son benditos y clementes, y están llenos de amorosa pie-
[dad,
y han olvidado las ofensas de sus vástagos más rebeldes.
Por eso estás con vida y puedes maldecir a tus hijos inermes.»

Mira mis ojos, Hela, mira bien, pues tienes ojos para ver.
El llanto mana de mis cuencas de piedra; ¿por qué lloro?
¿Por qué mis ciegas órbitas no disparan malignos aguijones?
Ríe, serpiente, venenoso reptil surgido de mi carne,
¡Ríe!, hija del maleficio, que tu padre Tiriel sabrá darte motivos
si no me llevas ahora a la tienda de Har.»

«Refrena tu malvada lengua, oh asesino de niños inocentes.
Te llevaré a la tienda de Har: no me inquieta tu maleficio,
sólo deseo que ellos te maldigan, y cuelguen de tus huesos
temblores de agonía, y en cada arruga de tu rostro
deslicen los gusanos de tu muerte, infestando la fuente de tan-
[tos maleficios.»

«¡Hela, hija mía, escucha! Eres la hija de Tiriel.
Tu padre te convoca. Tu padre apunta al cielo con su mano,
pues te has reído de mi llanto, y maldecido mi vejez.
¡Que las serpientes pueblen tus cabellos, que su risa resuene en-
[tre tus bucles!»

Entonces el oscuro cabello de su hija se puso en punta y las ser-
[pientes
envolvieron su rostro enloquecido. El alma de Tiriel se estre-
[meció.

«Hela, hija mía, ¿qué he hecho? ¿Temes ahora el maleficio?
Oh Hela, ¿por qué lloras? ¡En mala hora maldijiste a tu anciano
[padre!
Condúceme hasta Har y Heva, y el maleficio de Tiriel
cesará. ¡Mas si te niegas, aúlla en las montañas desoladas!»

VII

Sin dejar de aullar, ella guió sus pasos por montañas y valles
[asustados
hasta que por la noche llegaron a las cuevas del anciano Zazel.
Y Zazel y sus hijos salieron de sus cuevas y vieron ante sí
al príncipe tirano y a su hija guiándole entre aullidos.

Los recibieron con escarnios. Algunos les lanzaron tierra y pie-
[dras a su paso,
mas Tiriel se giró, alzando su terrible voz,
y emprendieron la huida. No así Zazel que, puesto en pie, le replicó:

«Ah tú, ciego tirano, viejo astuto arrugado, ¡escucha las cade-
[nas de Zazel!
Fuiste tú quien encadenó a tu hermano Zazel. Dime, ¿qué ha
[sido de tus ojos?
Cállate, hermosa Hela, no prosigas tu dulce canto.
¿Adónde os dirigís? Venid, que habéis de probar nuestras raíces
[y beber nuestra agua.
No veo tu corona, anciano; mira que el sol resecará tus sesos,
y morirás tan necio como tu necio hermano Zazel.»

Oyóle el ciego y, tembloroso, se golpeó en el pecho y reanudó
[la marcha.
Tierra les arrojaron a su paso, hasta que la doncella aullante
llevó a su padre al bosque, donde habitan las bestias,
con la esperanza de dar fin a sus penas; mas los tigres huyeron
[de sus gritos.
Vagaron por el bosque toda la noche y, cuando el sol salió,
se adentraron en la sierra de Har. Al Mediodía, sus felices tiendas
temblaron al oír los gritos desolados de Hela en las montañas.

Har y Heva dormían, tranquilos como niños en un regazo
[amante.
Mnetha, sin embargo, se despertó; salió corriendo hacia la
[puerta
y allí vio al vagabundo con su guía. Entonces tomó el arco
y reunió sus flechas, dispuesta a recibir a la horrible pareja.

VIII

Y Mnetha, apremiada, los recibió en la puerta del jardín inferior.

«¡Deteneos, o mi arco os dará muerte alada y cortante!».

Mas Tiriel replicó: «¿Qué dulce voz me reta con tan amargo
[acento?
Condúceme hasta Har y Heva. Soy Tiriel, Rey de occidente.»

Y Mnetha los condujo a la tienda de Har, y Har y Heva
corrieron a la puerta a saludarlos. Cuando Tiriel palpó los tobi-
[llos de Har,
sentenció: «¡Oh débil padre errado de una raza sin ley!
Pues tus leyes, Oh Har, y mi sabiduría se resuelven en una mal-
[dición.

¿Por qué rige la misma ley para el león y el Buey paciente,
y por qué hay hombres sojuzgados bajo el cielo con forma de reptil,
gusano de sesenta inviernos a tientas por la tierra oscura?
No bien del vientre sale el niño, el padre se dispone a moldear
la cabeza infantil, mientras la madre, ociosa, juega en la mece-
[dora con su perro.
Frío está el joven pecho por falta de alimento maternal, y la
[leche
jamás llega a la boca sollozante, con difícil dolor
se levantan sus párpados y su pequeña nariz tiembla.
El padre forja un látigo incitando a la acción a los tardos sen-
[tidos,
y fustiga al recién nacido purgándolo de afectos juveniles.
Y tan pronto el zumbido adquiere la reptante longitud de su
[cuerpo
aparecen moreras que todo lo envenenan. Así ha sido Tiriel:
obligado a rezar contra mi voluntad, y a humillar al espíritu in-
[mortal,
hasta volverme tan sutil como una sierpe en un edén,
consumiéndolo todo, flores y frutos, insectos y pájaros cantores.
Y ahora mi paraíso ha caído, y un yermo de arenas desoladas
me empuja a maldecirte con sedientos siseos,

oh Har, errado padre de una raza sin ley. Mi voz ya es cosa del pasado.»

Dejó de hablar, y tendido a los pies de Har y Heva expiró horriblemente.

Versión y nota de Jordi Doce

NOTA

Tiriel es casi con toda seguridad el primer poema mitológico escrito por William Blake (1757-1827) y fue completado hacia 1789, cuando su autor contaba treinta y dos años. Es un poema contemporáneo, pues, de *Canciones de Inocencia*, *El libro de Thel* (su segundo poema visionario) y *El matrimonio del cielo y el infierno*, completado un año más tarde. Ha llegado hasta nosotros en forma de manuscrito, pues nunca fue publicado. Consta originalmente de ocho páginas y sólo la última, por la distinta caligrafía, parece haber sido escrito en una fecha posterior.

Tiriel se distingue de los demás poemas visionarios o proféticos de su autor en que no despliega aún los elementos de su cosmogonía privada sino que discurre más a ras de tierra, como una recreación de ilustres modelos épicos y dramáticos. Blake retoma estos modelos con un guiño a la literatura «gótica» de su tiempo y complaciéndose en los rasgos más truculentos del relato, como la escena de la maldición (sección V) o la letanía que cierra el poema. Abundan, pues, las formulas retóricas, los pasajes de estilo lujoso y las amplificaciones con efecto cumulativo.

La figura de Tiriel tiene elementos de Lear (rey moribundo expulsado por hijos a los que maldice, y que depende de su hija), de Edipo (rey ciego y depuesto que también maldice a sus hijos y que, conducido por su hija, encuentra un refugio final donde muere), de Odín (padre medio ciego con muchos hijos que vaga disfrazado entre los hombres) y de otras figuras análogas (Moisés, Teseo, incluso el rey Jorge III, etcétera). Blake procede a violentar la naturaleza moral de tales arquetipos, y al final de la obra retrata a Tiriel como un hombre

que reconoce la maldad implícita en sus actos y creencias. Al igual que muchas de sus fuentes, la narración atañe a una familia: todos los personajes parecen estar relacionados entre sí.

El metro del original es lo que en inglés se conoce como «septenary», un verso de siete pies yámbicos que Blake emplea con frecuencia en sus poemas visionarios y que es su peculiar adaptación del ritmo de las baladas y canciones populares. La traducción recurre a un verso extenso compuesto, en la medida de lo posible, por hemistiquios de metro impar, en especial heptasílabos y eneasílabos.

La traducción se ha hecho de la edición del poema recogida en William Blake, *Selected Poems*, ed. Michael Mason, Oxford University Press, Oxford, 1996 (1994), pp. 37-50. Para la confección de las notas se ha seguido la información recogida en ambos volúmenes.

I

v. 1. *Y*: Como en otros textos de Blake, el empleo de una sintaxis incompleta busca crear la impresión de que nos hallamos ante un fragmento. El nombre de *Tiriel* parece haber sido inventado por el escritor alquímico Cornelius Agrippa, y denota el agente espiritual común a los elementos terrestres (azufre y mercurio) y a un cuerpo celeste (Mercurio). El nombre pudo haber atraído a Blake por sus resonancias del Viejo Testamento y la tradición hebraica (evoca al príncipe de Tiro, al que Ezequiel denuncia por asumir el papel de Dios), puesto que Tiriel es un patriarca en una sociedad pastoril que ha heredado un sistema de leyes de gran crueldad.

v. 2. *Myratana*: procedente tal vez del nombre que, según el anticuario Jacob Bryant, recibía la reina amazona de Mauritania, Myrina.

v. 21. *Serpientes, y no hijos*: véase *Rey Lear*, Acto IV, Escena II, 40: «Tigres, y no hijas».

v. 24. *Heuxos, Yuva*: con toda probabilidad, nombres acuñados por Blake. El primero es de inspiración griega. Yuva, según las convenciones de Blake, puede referirse a una hija.

v. 32. La disputa acerca del enterramiento fuera de las puertas de palacio, y en general la conexión de Myratana con la leyenda de las amazonas, evoca la figura de Teseo, esposo de Hipólita y uno de los personajes principales de *Edipo en Colonna.*

v. 34. *Zazel*: El nombre del rechazado y esclavizado hermano de Tiriel tiene resonancias hebraicas (hace pensar en «Azazel», que signi-

fica «chivo expiatorio») y proviene de *La oculta filosofía* de Cornelius Agrippa, donde aparece asociado a la discordia y la pérdida de honor, y también, en la tradición judeocristiana oculta, a la figura de un demonio terreno que preside los cadáveres.

II

v. 55. *Har*: Palabra hebrea que significa «montaña», aunque a Blake parece haberle atraído por su sonoridad. En cualquier caso, la expresión «valles de Har» tiene intención irónica o paródica.

v. 56. *Heva*: Nombre acuñado por Blake. Es clara la referencia a Eva. Aquí Har y Heva comparecen como padres de Tiriel, variaciones decadentes y seniles de Adán y Eva que representan el fracaso de la Ley Natural.

v. 57. *Mnetha*: Nombre de origen griego en el que parecen combinarse «Mnemosina» (Memoria) y «Atenea» (Sabiduría). En línea con la convención que impera en este poema, Mnetha, que es la niñera o madrastra de Har y Heva, comparece como si ya fuera conocida del lector.

v. 88. *Benditas sean las pobres cuencas de tus ojos*: Referencia a un verso de *Rey Lear*.

III

v. 116. *iremos todos a la jaula de Har*: Este pasaje tiene intención satírica; la «jaula» se refiere a la forma estrófica del pareado, tan común en la poesía neoclásica inglesa, y las «aves cantoras» y los «vellocinos» sugiere en tono burlón la existencia en Har de una atmósfera domesticada y pastoril.

v. 120. *Mis hijos me dejaron; ¿te ocurrió a ti lo mismo?*: De nuevo, referencia a *Rey Lear* y al engaño de Lear con respecto a Edgar.

IV

v. 142. *Ijim*: Nombre hebreo, proveniente de Isaías 13:22, aunque allí aparece como plural y denota algo parecido a «chacales» (así el término empleado en la traducción española de Nacar y Colunga: «En sus palacios aullarán los chacales, y los lobos en sus casas de recreo»), «sátiros» o, en general, «criaturas salvajes». La figura que aquí comparece

representa la superstición de lo salvaje y es una alternativa inaceptable a la civilización de Tiriel. Se trata, quizá, de una parodia del «buen salvaje» de Rousseau.

v. 183. *Lotho*: Nombre acuñado por Blake, de inspiración germánica.

v. 197. *como sapo o salamandra*: Cfr. *Paraíso Perdido*, Libro IV, 800, donde Satán aparece «en cuclillas como un sapo, cerca del oído de Eva».

v. 200. En el pasaje que lleva a este verso hay dos vínculos con el mito de Troya. Por un lado, Ijim lleva a hombros a Tiriel como Eneas a su padre Anquises al huir del incendio de Troya (*Eneida*, Libro II, 705-29: «Ea, padre querido, monta sobre mi cuello (...) por mi carga.»); por otro, tiene que vérselas con un enemigo multiforme, como Menelao lucha con Proteo durante el viaje de regreso a Esparta, según el relato de Ovidio en *Metamorfosis*, Libro VIII, 734-8.

v. 215. *Matha*: Probablemente, una región mitológica o una apariencia del mundo. *Orco*: Término latino para el infierno y su dios.

V

v. 225. *emerjan de su centro*: Es decir, del centro de la tierra.

v. 226. *pestilencia que en nieblas y ciénagas te bañas*: Referencia evidente a la maldición que Lear lanza contra Regan (*Rey Lear*, Acto II, Escena IV, 167-9).

v. 236. *Sus cinco hijas*: Es decir, los cinco sentidos.

v. 242. *Hela*: Nombre vikingo de la diosa del infierno, según «El descenso de Odín» de Thomas Gray.

v. 250. Este clímax evoca la última de las plagas de Egipto: la muerte de los primogénitos. Compárese con la degeneración de las treinta ciudades de África en *El libro de Urizen*, cap. IX.

VI

v. 253. *por el silencio de la noche*: Cfr. *Enrique VI (Segunda parte)*, Acto I, Escena IV, 19.

v. 257. En el original, «This is the right and ready way». Posible alusión irónica al tratado *The Ready and Easy Way to Establish a Free Commonwealth* (1660), de Milton, escrito en el transcurso de una grave crisis política.

v. 295. *Que las serpientes pueblen tus cabellos*: Obvia referencia a la maldición con que Atenea castiga a Medusa.

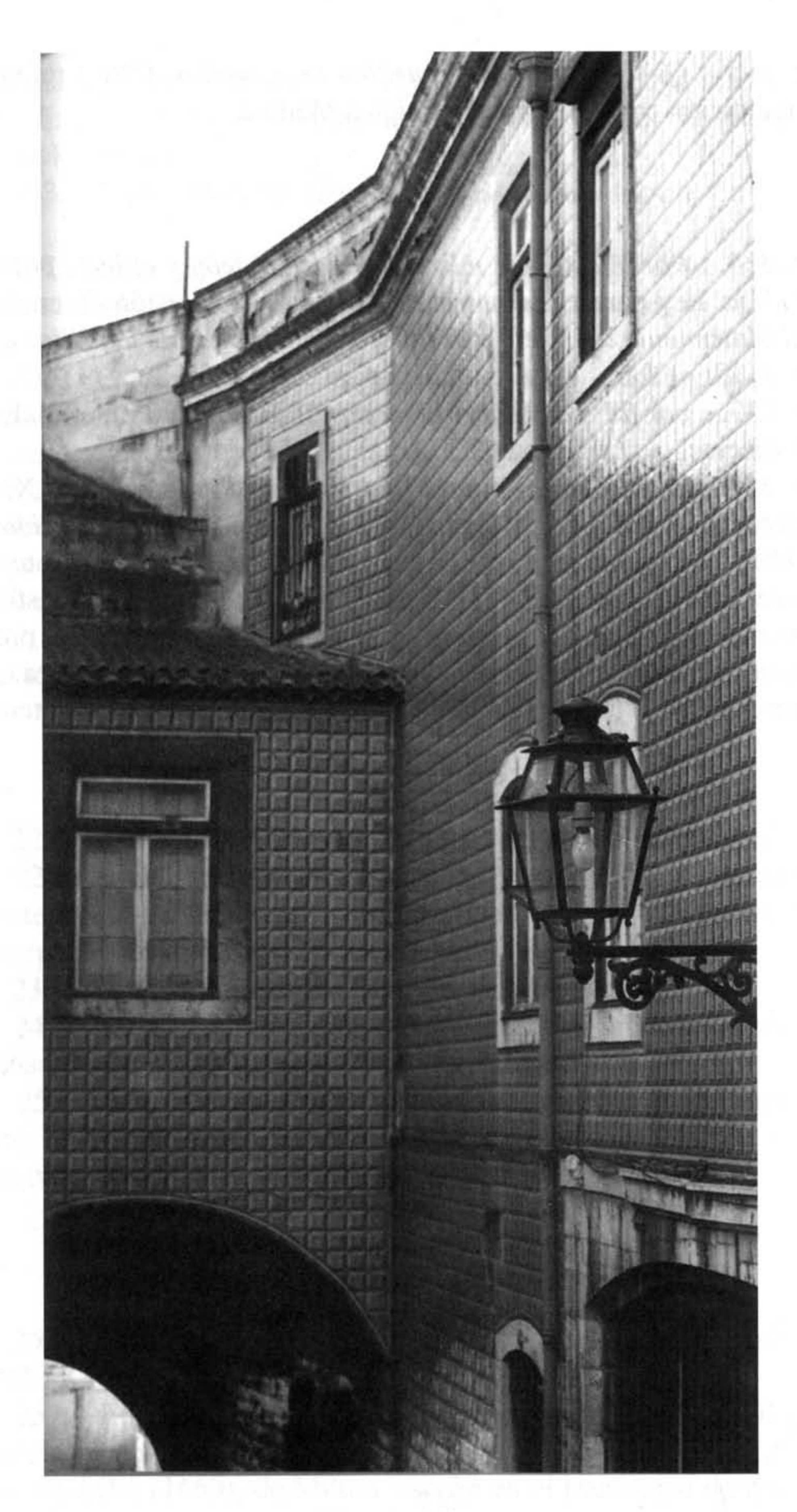
VIII

v. 334. *Por qué rige la misma ley para el león y el buey paciente.* Cfr. «Una Ley para el León y para el Buey es Opresión» (conclusión de *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*) y *Visiones de las Hijas de Albión*, 4, 22: «¿Y no hay sólo una ley para el león y el buey?»

v. 339. *por falta de alimento maternal*: En Inglaterra, a finales del siglo dieciocho, cundió la hostilidad al uso de nodrizas.

v. 350. *con sedientos siseos*: Cfr. *Paraíso Perdido*, Libro X, 518. La historia de Tiriel es análoga a la de Satán en *Paraíso Perdido*. Satán, obligado a adorar, se rebela, convirtiéndose en una serpiente en el Paraíso. En el Libro X, 504-77, Satán y sus seguidores son transformados contra su voluntad en serpientes, y obligados a morder una presunta fruta del conocimiento que entonces se convierte en ceniza: «Así fueron aquejados (...) de una larga hambruna y un siseo incesante».

J.D.



Lisboa. La Alfama

Ego Stendhal

Blas Matamoro

Egotismo

Informa el séptimo volumen del *Trésor de la Langue Française* (dirigido por Paul Imbs) que la palabra *égotisme* se registra ya en 1726 en *Le Spectateur ou Le Socrate moderne* y que proviene del inglés, concretamente de *The Spectator* de Addison (1714). El vocablo, que suele asociarse fácilmente con Stendhal, no es invento suyo. George Sand volverá a recordar su proveniencia. No obstante, el ejercicio egotista stendhaliano tiene su propio cuño, especialmente en cuanto se deslinda del egoísmo, el amor propio de cada sujeto. Egotizar es referirse a sí mismo, analizarse a sí mismo, no necesariamente amarse.

Dirigirse al ego supone, pues, su existencia, la de un quién, un alguien que dice «Yo». Pero este supuesto Yo tiene en Stendhal imputaciones y nombres diversos, como si no fuera uno sino unos cuantos. Ante todo, porque no habla una sola lengua. Los diarios, por ejemplo, están escritos en francés, inglés e italiano. Stendhal es un pseudónimo que ejerce de propietario de los libros que suscribe. Se le atribuye un origen germánico. El apellido paterno – digamos, el cívico – es Beyle, al cual los diarios se suelen referir en tercera persona, como si la primera no fuera él. Stendhal quiso ser inhumado bajo tal apellido, mas traducido al italiano: *Arrigo Beyle, milanese.*

El «Yo» se sustituye en ocasiones por el «Nosotros». ¿Quién es uno y quiénes, los demás? Uno podría ser Stendhal. ¿Y los otros del Nosotros? Porque también el diarista se presenta como el Chino o Dominique. Hasta los terceros se mencionan por medio de apodos o nombres en clave, invirtiendo sus apellidos (poniendo al padre cabeza abajo o de cúbito-dorsal, según se prefiera la inversión). Nuestro escritor, entonces, se apodera de ellos igual que el novelista de sus personajes, encajándoles una máscara nominal. Quizá nos ofrezca una clave en cuanto a la construcción de la identidad, si es que de identidad estamos tratando: somos personajes de una historia, en la cual conviene que exhibamos tal o cual nombre.

En Stendhal no es recomendable identificar Ego con Id. El cuidadoso análisis psicológico, la observación del huidizo sí mismo, la necesaria escisión entre el observador y lo observado, todo opera con la minucia profana del científico, un pensamiento laico. Sabe que la identidad es unidad de orden místico y queda fuera de su búsqueda, de modo que ésta pasa a primer plano y su objeto, a mera virtualidad estimulante, inexistente. Autor de biografías y novelas, aceptó que es imposible llegar a la verdad de una persona real. Verdad sólo tienen los personajes de ficción.

A menudo Stendhal proclama lo inaccesible del Ego. «No me conozco a mí mismo», «Todo se puede conocer salvo a uno mismo». O en forma de recurrentes preguntas: «¿Quién soy?», «¿Quién he sido?» Tal vez podrían ser contestadas por algunos amigos, no por él mismo. En ese caso Ego sería Otro, el que señalan los terceros. Y el punto de partida del egotismo estaría en lo inabordable del Ego para el Yo. El Ego no es una sustancia, es un espacio por donde circula el escritor egotista. Por eso da lugar a narraciones y genera historias, porque es un ser en suspenso que habilita al devenir.

La respuesta diferida a la inexistencia del Ego es la megalomanía, persuadirse de que los demás lo creen un dios o un monstruo. Hasta en la histérica amenaza de suicidio, nunca cumplida, hay algo de megalómano, como si Stendhal dijera: «Ya veréis lo qué habréis de perder cuando me suicide.» O lo opuesto y complementario: la importancia que da a su atuendo, cuando anota que compra, de una vez, media docena de *foulards* y veinte pares de guantes.

Lo importante de esta errancia del narrador en torno a la inexistencia del Ego es el método de escritura que alimenta y del cual se alimenta, uno de los contados y nítidos rasgos de romanticismo en Stendhal: llegar a tener un plan, no establecerlo de antemano. Escribir no es desplegar la escritura sino ponerle límites: tachar y borronear.

Nacionalidades

Una respuesta clásica a la pregunta por la identidad la da el nosotros nacional, especialmente en tiempo romántico. Es como decir: el Ego es colectivo y el Yo es uno de Nosotros. En Stendhal hay poco que hacer con las nacionalidades como actores identitarios. Suiza –al menos, Ginebra– le parece «aburrida, gazmoña y pedante». Los norteamericanos son caricaturas de los ingleses y los españoles, carentes de la gracia ita-

liana y la urbanidad francesa, groseros, duros y bárbaros. Los alemanes, pacientes y serviles ante sus señores, pierden la razón en la locura de sus sistemas. Son estudiosos, probos en el conocimiento, pero carecen del sentimiento de lo bello, gustan de lo blando y lo tonto, como si todos ellos fueran muchachos veinteañeros enfermos de los pulmones.

Podría pensarse que un francés hallaría fácilmente en Francia su espejo nacional, pero no es nuestro caso. A Stendhal no le gustaba vivir en Francia a causa, precisamente, de los franceses: despectivos, distantes, desagradables por su frívolo sentido del amor, vanidosos y desatentos respecto a los otros. París le parecía una ciudad grandiosa –no olvidemos que era un provinciano de Grenoble– pero que servía de escenario a sainetes del género chico, porque los franceses confunden lo sublime con las buenas maneras. Por ejemplo: es corriente que un crítico censure a un novelista porque pinta lo que no ha visto, tal si imaginar fuera algo defectuoso. No hay genio en los franceses sino temor al aburrimiento bajo la etiqueta del genio.

Al margen de sus proclamas ¿le disgustaba realmente París, más allá de cuanto fastidia y seduce una capital a un provinciano? Stendhal reconocía el coraje cívico de los parisinos, el ingenio de su charla y la excelencia de su cocina. Se la pasaba recogiendo chismes en los cafés y los salones, de los que tenía una agenda cotidiana. Detestaba los domingos, los paseos dominicales por los parques, justamente, por la falta de esa sociabilidad de la que decía no gustar. En sus momentos de complacencia, admitió que había un buen costado en la condición de los franceses: ser –nada menos– una civilización, la buena compañera del universo. Pero es como si no fuera su civilización, como si se tratase de algo inherente a los otros, esos que están ahí y se denominan franceses.

Frente a ellos, los italianos exhiben las virtudes que Stendhal admira: la improvisación, el brío, la loca alegría. Si los franceses son mediocres y divertidos, los italianos son afectos al genio y al crimen. Hay una clave psicoanalítica, si se la acepta, para explicar esta inclinación familiar de Stendhal por Italia (al menos, por cierta Italia): la fantasía de que su madre era de ascendencia italiana y que su apellido original no era el francés Gagnon sino el italiano Gagnoni. Si se quiere, en Italia, Arrigo Beyle recuperaba su «patria materna».

La Italia que ama Stendhal es la de una supuesta Edad Media. Su modelo: Milán. En ella todo se vive en un tono caballeresco y heroico, desdeñando la británica preocupación por la economía, las finanzas, los impuestos. La política es un tema de conversación en los palcos de la

Scala. Hasta la oscuridad del idioma italiano –opacidad del cuerpo en la palabra– le da un placer que no obtiene de la claridad inglesa, precisa y descarnada. Cabe concluir que Stendhal gusta del heroísmo propuesto por la ópera, a la cual fue empecinado asistente.

Fuera de Milán, su preferencia va hacia la Roma renacentista, la de Rafael, en tanto abomina de la Roma barroca, la de Bernini y sus secuaces. Los sepulcros de Canova le parecen panfletos contra la muerte. Roma es admirable y sepulcral, al revés que Nápoles, execrable de arquitectura –sólo le gustan sus puertas cocheras– pero llena de vida.

El padre

La figura paterna es débil en nuestro escritor. Así es como sustituye el apellido del caso por Stendhal o Brulard, en la enmascarada autobiografía que lleva ese título. La amistad entre padre e hijo fue escasa. Oblicuamente, éste odió al otro en la figura de la tía Serafia, amante del padre, la primera en definir a Henry como un monstruo.

Con este antecedente, la infancia y la juventud resultan dramáticas. La familia es ultra y tiene manías nobiliarias «a la española». El padre es un abogado que sólo habla de propiedades y de dinero. Durante el Terror estuvo preso, sospechado de no amar a la República. HB (Henri Beyle o Henry Brulard), para huir de él y de la asfixiante Grenoble natal, estudia matemáticas. Su maestro es un abate jesuita del cual aprende a detestar el catolicismo. Es entonces cuando se inventa una ascendencia italiana y se deja seducir por ella, o sea por su literatura, es decir por Dante.

Un espejo paterno sustituto es su abuelo materno, un volteriano. Es quien fija su filiación imaginaria como materna. En efecto, la madre, mujer encantadora de la cual HB está enamorado, muere cuando él tiene siete años (durante los diez siguientes su alcoba permanecerá clausurada). Con insistencia recordará las sesiones de besos que el padre solía interrumpir. La escena queda fijada en la vida sentimental del personaje, quien siempre se acercará a las mujeres como un niño a su mamá. Las relaciones de ellas con los varones adultos son cosas de los demás, a partir de ese tío paterno, abogado elegante que revuelve la fantasía precoz del sobrinito: las amantes ricas le pagan y él paga a las amantes pobres. El matrimonio, desde luego, también queda fuera de todo plan. Es cosa de sus hermanas.

La verdadera instancia paterna es la literatura. De niño, HB cree que Dios le manda escribir una historia de la pintura en Italia y, mientras lee de tapadillo a Voltaire en la biblioteca del abuelo, dibuja caricaturas de su familia. Duda entre ser letrado y pintor, hasta que lee el *Quijote*, seguramente en alguna adaptación para niños, abundante en grabados. Se ríe: es la más bella escena de su vida. Curiosamente, años más tarde también Flaubert descubrirá su vocación de escritor leyendo el *Quijote*.

De allí, de ese riñón del barroco, parte hacia Molière y sus comedias, hacia Ariosto y su caballería cortesana, tan próxima al mundo quijotesco y a la ópera. Con apenas diez años bosqueja una comedia. Toda su vida querrá ser lo que no será: autor dramático. Quizá por ello se vuelve operómano.

Palacio de la paternidad, la literatura le ofrece una compleja galería de espejos. Los consabidos –maestros cercanos, contemporáneos– no le valen. O se imagina anacrónico o se erige en único y, por lo mismo, incomparable. Esta alternativa condición tiene sus propias tensiones. No es nada complaciente ni vanidoso con sus obras, corrige sin cesar, se juzga severamente, sobre todo en cuanto a la elocuencia, que siempre le parece muestra de un estilo excesivo. En cuanto a las ideas de su tiempo, las ve como creencias inaceptables. Hasta llega a pedir perdón al lector por lo mal que escribe. La literatura, igual que las mujeres, suscitan su narcisismo masoquista. Me atrevo a formular toda una estética stendhaliana a partir de estas premisas: la renuncia a toda ambición artística a favor de lo que él acepta como única «verdad». Por eso –supongo que no por otra cosa– le molestan los éxitos coetáneos: Hugo, Vigny, Lamartine. La justa medida de la admiración por un escritor sólo se da a distancia. De cerca, es excesiva o mezquina.

En general, los escritores de su tiempo –estamos en plena Restauración y subsiguiente monarquía liberal– no le gustan porque fingen ser nobles cuando son burgueses. Sencillez y claridad que deflagran todo énfasis sólo se alcanzan pasando a la escritura el tono de la conversación. Por el contrario, la vida literaria hacia 1840 es miserable y su única fertilidad es la pequeña desdicha. No hay conversación sino mera y mezquina cotilla.

La lista de ejecuciones stendhalianas da para un patíbulo literario. Chateaubriand es puro y grandioso pero no puede acabar de leer *René*; igualmente ilegible es el enfático Rousseau, medio charlatán y medio pardillo, que quiere engañar exponiendo el fondo de las cosas sin ocuparse del estilo; pareja antipatía le provocan Madame de Staël, Buffon y el pueril Voltaire, que exagera su maldad para no pasar por incauto,

para hacerse cortesano y superar el complejo del plebeyo ennoblecido en el siglo XVIII; en general, los filósofos le resultan genios que escriben aburridos poemas que se podrían resumir en cuarenta páginas, salvo Bacon, por lo útil de sus textos, uniendo el sentido anglosajón de lo provechoso con el latino de la bella escritura; por el contrario, George Sand pretende ocuparse de la alta filosofía y apenas se interesa por la moda en el vestuario; Saint-Simon, a despecho de su estilo profundo, es un jansenista superficial y bilioso; Boileau y Racine se creían muy sabihondos pero ignoraban a Shakespeare; Schiller no pasa de ser un alma bella que imita a Shakespeare, aunque por encima del chato Goethe.

No todos los espejos están velados y los escasos pero selectos maestros que acepta Stendhal guardan una coherencia de época y cultura: son barrocos conceptistas que lo llevan al idealizado mundo de la caballería cortesana. Desde su precoz devoción por Cervantes y Ariosto no es difícil llegar a Shakespeare. Si bien su retórica es halagadora para el público y le da dinero, cuando no retoriza es capaz de erigir modelos: *Macbeth*, tragedia en versos alegres y esa lección de modestia que impone releer el final de *El mercader de Venecia.*

¿Cómo hay que escribir? Como Corneille, el verdadero estilista francés (no Racine, mero aparejador de textos) y, especialmente, como Montesquieu. O sea: saltar sobre el siglo XVIII, racionalista y cortesano, eludiendo lo contemporáneo, y llegar a las fuentes de la lengua literaria francesa, el siglo XVII.

Napoleón

El padre ineficaz lleva a Stendhal a congelar la escena en que el niño idealiza al padre como omnipotente. Es cuando se encuentra con Napoleón. Es notable que una conciencia atrabiliaria como nuestro escritor carezca de matices para admirar a Napoleón, incluyendo la fantasía de que, como su madre, era de familia italiana, o sea que ninguno de los dos resultaba francés más que por la lengua, menudo detalle en el caso de los escritores (Bonaparte incluido entre ellos). Ambos, por otra parte, ejercen la misma y adorable omnipotencia: la escritura. Pero hay aspectos puntuales de la política napoleónica que le resultan esenciales para la modernización de Francia: la hegemonía del ejército para acabar con el clericalismo, la sustitución de la nobleza de los ladrones medievales por la meritocracia y, especialmente, la visión stendhaliana

de la historia como espectáculo que produce el apoyo popular a Napoleón en episodios tan extremos como el incendio de Moscú. Bonaparte entendió la deficiencia radical de nuestra civilización: la ausencia de peligro.

Stendhal contemplaba la historia como un espectáculo porque se imaginaba al margen de su tiempo, que era una manera de pertenecer a su época. No miraba lo contemporáneo desde la eternidad, sino intempestivamente, desde un coágulo de tiempo montado por su imaginación. De ahí la acritud de su criticismo y la paradójica exaltación de un mundo aristocrático cercano al siglo XVII, pero que resulta ser una invención literaria situada en un posible futuro y no es un seguro pasado, tal vez esa virtualidad del porvenir que solemos llamar utopía.

El ejemplo máximo de lo anterior puede hallarse en el punto de vista desde donde se narra *La cartuja de Parma*, el de Fabrizio del Dongo: un chico frívolo y valiente que practica una fe pueril en la vida como espectáculo aventurero. Si se quiere, en plan alegórico, lo que es el mundo imaginario de Henry Beyle, llamado Stendhal.

No le gustaba su siglo, pedante, de una falsa bravura. Tampoco le interesaba su minucia política, por dramática que fuera. Mientras se disparan los tiros de 1830 él relee su diario y si se entrevista con Guizot es para conseguir que lo nombren cónsul en Trieste, cargo que no alcanzará por la falta de *placet* del Imperio Austrohúngaro.

Tampoco le gusta el supuesto buen tono del siglo XIX, decir cosas inesperadas. Ni la cortesanía ante diputados y electores, que sustituye a las reverencias ante el monarca absoluto en tiempos de Luis XV. Stendhal no quiere vivir en la sociedad de sus días, sino en los aledaños. Sin admitirlo, añora un mundo aristocrático, donde la calidad prime sobre la cantidad (multitud, dinero), donde no se premien el charlatanismo, las groserías y exageraciones del melodrama y el folletín. Se encuentra a gusto con gente titulada a la que explica cómo la Revolución Francesa trajo la sensatez al país y es entonces cuando percibe que también le corresponden los aledaños de los salones. Si bien no soporta vivir entre plebeyos y ama la cacería, deporte nobiliario por excelencia, no puede sacar a relucir ejecutorias y «ellos» empiezan a mirarlo por encima del hombro, sin ignorar su arte de conversador.

Con todo, hay algo de realidad en la historia, aparte de la realidad que implica su narración en crónicas, biografías y novelas. A Stendhal le preocupaba la posteridad, lo que se pensaría de la ciencia y la filosofía de 1840 en el año 2100, tal como en 1840 se consideran anticuadas la ciencia y la filosofía de Shakespeare. Una incógnita se abre y se que-

da sin respuesta: ¿es posible estar por encima de los prejuicios de su tiempo? Si bien le entristece releer sus libros, colección de pasiones muertas, está seguro de que otros los releerán en 1930, junto a Séneca y Balzac, y cuando ya nadie relea los periódicos de 1830. Poco importa, entonces, constatar que carece de reputación en 1842 (diario del 18 de enero de dicho año). Cuando se desmontan los decorados del teatro donde se representa el espectáculo de la historia, queda el arte como la divina comedia, es decir que, en tanto divina, es inmortal.

Mujeres

¿Cuál de los nombres sustitutos del Ego es el usado por las mujeres para identificarlo? Imposible saberlo pero, en cambio, es factible lo inverso: constatar cómo Stendhal se dirige al sexo femenino. Lo que domina en su visión del género es, precisamente, lo que tiene de genérico. Por sus páginas pasan amoríos, cortesanas, prostitutas, *maquerelles*, varias a la vez, al menos una por día. Esta proliferación compensa la tópica infidelidad de ellas. Stendhal ama y no sabe si lo aman. No obstante, no lo han hartado y se conserva, al respecto, tan incauto como a sus veinticinco años. Por eso sigue observando su belleza, sin excesiva codicia ni complacencia. Se fija sobre todo en sus ojos, compara a las de carne y hueso con las que aparecen en la pintura italiana. Eventualmente también aprecia la belleza de los muchachos, señalando los mismos detalles que apunta en las chicas: los ojos, la gracia en la manera de andar y de terciar el vestido sobre el cuerpo. No hay constancia del atractivo sexual que pudieran ejercer sobre él los varones, salvo aquel oficial ruso visto en un teatro, que súbitamente le produjo fantasías maternales.

Todas pasan y desaparecen. No hay hijos. Su esterilidad es real pero también simbólica. El ser único no trata de que se le parezca nadie, siquiera un descendiente. Asimismo se trata de una defensa. Ser padre es ligarse a una mujer, a su dominio que empieza cuando el varón pierde la cabeza, o sea lo que tiene de típicamente masculino.

Stendhal ha hecho la lista de sus amantes. Fueron diez, suma frugal si se piensa que el buen señor no hacía otra cosa que rondarlas. Siempre eran mujeres casadas o liadas con otro, triángulos ideales. En su fantasía siempre hay unos hombres armados que le impiden el acceso a la mujer amada. Con ella siempre es un niño, es decir un amante destinado a escasos éxitos. Esclarecer el asunto es «...llegar a la verdad so-

bre el cual no puedo conversar con nadie.» Lo propio de la pasión stendhaliana siempre es esconderse.

El enamorado pueril de una mujer que está con otro semeja demasiado al hijo que ama a la madre. La prohibición imaginaria refuerza esta hipótesis. Estos detalles hacen a la posible identidad sexual del Ego. En general, no parece ser alguien que obtenga gran placer del sexo. Más bien su mayor dicha erótica consiste en ser rechazado. Se sabe feo y, con el paso de los años, también viejo. Cree que las mujeres le hacen un favor al aceptarlo. Ellas adoptan la convencional actitud viril de la iniciativa. HB es un solterón con algo de solterona.

La espera de la dicha es preferible a la dicha, así como la dicha subjetiva y mental, a la realmente experimentada, de la cual lo mejor es el recuerdo. Stendhal abre un espacio moderno de idealismo amoroso, donde irán alineándose Vigny y Proust, épicos de la memoria, y ese atento stendhaliano que es Lampedusa.

No es extraño, pues, que Stendhal sea tan mujeriego como casto. Sus abstinencias pueden durar diez años. Tal vez haya sido virgen, según insinúa comparando la pérdida de la virginidad entre la cama y la batalla. Cabalga mal y le cuentan cómo fue la batalla de Tessino, de la cual participó. Lo mismo le pasa a su Fabrizio con la batalla de Waterloo. En alguna página, Stendhal parece describir un cuadro de eyaculación precoz. En otra, se está tratando una blenorragia. *Armance* suele ser leída como la historia de un impotente. Con o sin precisiones fisiológicas, estamos siempre ante la amada como distante, o sea lo propio del idealismo amoroso del romanticismo. Esta distancia suele ser fecunda en estudios psicológicos sobre el amor. Baste recordar otro gran ejemplo, el de Henry James.

Stendhal adjetiva a sus amores, en general, como desdichados. Los hay irrealizados y cumplidos. ¿Son todos infelices por igual? ¿Es su desdicha del mismo género?

Para el idealista amoroso, lo propio del amor es su no realización, que lo mantiene vivo y puro. El libro de Stendhal *Del amor* le fue motivado por Métilde Viscontini-Dembrovski, de quien se dice que había sido amante de otro escritor, Ugo Foscolo, y que jamás se entregó a Stendhal. Mademoiselle Kubly, una actriz a la nunca habló, también suscitó su amor. Para «ser feliz» (sic) con Ángela Pietragrua, esperó once años. Y todo eso teniendo en cuenta que no era afecto a narrar sus amores. La verdadera belleza, cabe concluir, se aprecia en el sueño. En la vigilia puede confundirse con la fiebre de la pasión, lo que solemos llamar amor, que impide hacer otra cosa. El auténtico amor es imagina-

rio y su mayor goce reside en observarse enamorado. O sea: no amar por amar sino para saberse amante.

No todo es contemplación es la auténtica vida amorosa. A veces –uno por mes– conviene un acceso de cólera. O, como define su amiga la soprano Giuditta Pasta, sentirlo como una teja que se desprende y te da en la cabeza. O, según definirá Roland Barthes mucho después, tejer la trenza amorosa: hablar de sus amantes reales o imaginarias a sus amigos hasta conseguir que se enamoren: del otro, de la otra o, lo más seguro, del cuento. Los amores de Stendhal son tema de conversación, aunque retaceado, con sus íntimos. En primer y último término, con sus lectores.

Con la trenza amorosa tiene que ver la tercería a la que ya aludí. Me refiero al varón que aparece tras o junto a la mujer amada. Stendhal amó a una muchacha que prefirió a un chico de entre veinte y veinticinco años. El escritor se pregunta: ¿Cuál fue el objeto de mis amores? Ante un cuadro italiano en que San Juan contempla al Crucificado, cree ver a Lambert, un servidor de su casa muerto muchos años antes. Lambert era joven y hermoso y Stendhal lo compara con las mujeres que amó. Es como si ellas remitieran a un elemento masculino que también es objeto del amor y, según ocurre en tales casos, de identificación. El tercero identifica al Ego.

Por fin, los únicos amores apasionados de nuestro escritor fueron Shakespeare, Mozart y Cimarosa, y los momentos más dulces de su vida, los pasados en la Scala de Milán. Tienen que ver con otra prohibición paterna, cómo no: la de estudiar música. Stendhal la infringió de adolescente. Clarinete, violín, canto. A pesar de que los sonidos que produce le dan horror, en sus arranques de megalomanía, discute de música con Pacini y con Mayer. Su biografía de Rossini está sembrada de inventos personales. Las de Haydn y Mozart son plagios.

Religión

Imposible resulta proponer al Ego stendhaliano una identidad religiosa. Su anticlericalismo apenas admite excepciones estéticas: el arte católico, en especial la música. O alguna matización a favor de los jesuitas si se los compara con los jansenistas: su Dios es menos malo, los condenados son más escasos.

En general, todas las religiones le parecen falsas en tanto definen al hombre como el ser que ofrece sus sufrimientos a los dioses. Cristo es

un mero invento de San Pablo. Su Dios, un déspota y la Virgen, una suerte de Secretario de Estado que intercede ante Él, mientras los músicos litúrgicos entonan sus himnos de serrallo. La vida no es buena ni mala, como quieren las religiones. Es natural, o sea amoral. Una suerte de cañamazo sobre el cual se borda con los hilos rosados o negros de la ética.

No obstante, hay un espacio sugestivamente parecido a lo sagrado en el mundo stendhaliano. Es eso inalcanzable que no se deja definir, que significa sin ser significado, la luz negra que permite iluminar, el naipe fuera del juego que habilita a jugar, lo radical y absolutamente otro: el Ego.

Puntualizaciones

El 15 de julio de 1818 anota en su diario: «Tengo frío». Y el 31 de mayo de 1840: «Vi seis liebres». Y el 14 de agosto de 1841: «Gran alegría», tal vez la última de su vida. Estas trivialidades fijan el paso indetenible del tiempo, hecho mayormente de ellas. Es una de las magias de todo diario, tornar memorable lo olvidable. Son identificaciones momentáneas, intermitentes, los pequeños saltos de cada día que da el Ego. Mejor dicho: los saltos cotidianos que el Ego hace dar al Yo, cada vez con un nombre distinto. El 22 de marzo de 1842, quizá por la mañana, escribe su última página. A las siete de la tarde cae muerto en la calle, alcanzado por una apoplejía.

Bibliografía

STENDHAL: *Feuillets inédits*, présentés par Marcel A. Ruff. José Corti, Paris, 1957

STENDHAL: *Oeuvres intimes*, ed. V. de Litto, Pléiade, Gallimard, Paris, 1982.

MICHEL CROUZET: *Stendhal ou Monsieur Moi-même*, Flammarion, Paris, 1990.

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: *Lezioni su Stendhal*. Sellerio, Palermo, 1977.



Lisboa. La Alfama

CALLEJERO



Lisboa. Vista panorámica

Centenario de Raúl González Tuñón: demanda contra el olvido

Horacio Salas

Macedonio Fernández pensaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas y en una justificación estética del universo, Borges sospechaba que su esencia debe buscarse en la entonación, en cierta respiración de la frase. La suma de ambas intuiciones alcanza para encuadrar la obra de Raúl González Tuñón, sólo que en su caso la ideología tiñó varios de sus libros, transformando a su autor en un icono de la poesía militante. Su amigo y correligionario Pablo Neruda habría de definirlo: «Raúl fue el primero que blindó la rosa». El sesgo que en otros anuló la poesía, en él ayudó a su perdurabilidad: muchos ingresaron a lo mejor de su obra por afinidad ideológica y descubrieron –así– al poeta lírico.

Lo que hoy queda – por suerte– es una integridad, y cuando ya ciertas aristas politizadas parecen anacrónicas, la obra y la personalidad de González Tuñón recogen fervorosas unanimidades. Acaso porque como señaló Octavio Paz, la singularidad de la poesía «no viene de las ideas o las actitudes del poeta: viene de su voz. Mejor dicho, del acento de su voz». Y en ese sentido, el acento de González Tuñón no envejece, permanece con la misma energía, sonoridad y cadencia musical de cuando los poemas fueron escritos. Tal vez porque buena parte de su obra se amolda a una de las características trazadas por Ítalo Calvino como definitorias para que un texto ostente la categoría de clásico: «Son los textos que ejercen una influencia particular, ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual». Y en ese territorio se encuentran poemas como «Eche veinte centavos en la ranura»; «Los ladrones»; «Escrito sobre una mesa en Montparnasse»; «Cosas que ocurrieron un 17 de octubre» o «Lluvia», y las varias andanzas de «Juancito Caminador», su alter ego poético, que ayudaron a fundar la modernidad en poesía argentina del siglo veinte.

Poesía urbana, enraizada en los personajes anónimos y el paisaje ciudadano, poesía de viaje, de aventura, y también politizada, que deli-

beradamente toma partido ante dos hechos cruciales y conmocionantes de la época: la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial.

Y si en la juventud sus versos parecen acentuar los aspectos oscuros, a veces sórdidos, propios del ambiente portuario, con sus marineros, tugurios y códigos, cafetines y prostíbulos, también aparecen los perfiles de buques amarrados en las dársenas, que muestran –de paso– su fascinación por el viaje como asombro y descubrimiento. En los últimos tramos de su vida, (a partir de *A la sombra de los barrios amados*) la obra de Tuñón aportará, como nueva característica de su poesía, el elemento nostalgia, como si Raúl tratase de rescatar lugares y personas que fueron su contexto y cuyos perfiles comenzaban a desdibujarse como sueños olvidados o pájaros en la distancia.

González Tuñón, que nació el 29 de marzo de 1905, alguna vez se autodefinió: «Aunque mi sombrero y mi corbata y mi espíritu canalla / sean productos perfectamente europeos / soy triste y cordial como un legítimo argentino». Y esa legitimidad era cierta. Fue un prototipo de la clase media de hace un siglo: un hijo de españoles llegados a los catorce años durante el aluvión inmigratorio anterior a 1890. La madre arribó con su abuelo, Manuel Tuñón, minero asturiano. El padre –es de suponer– llegó con la ilusión de «hacer la América», a trabajar con su hermano mayor. Acaso no pudo cumplir su sueño, pero «trabajó duro para darle una carrera a cada uno de los hijos». («El llamador de bronce de mi casa/ llama hoy a la puerta del olvido./ Detrás veo a mi padre, trabajando/ entre olores de cuero fuerte y áspero/ y misteriosas herramientas./ Al buque que lo trajo; él era un niño,/ ya huérfano de padre imaginero,/ cuando vino a la América largamente soñada,/ nostálgico y ansioso entre la pobre gente./ Nunca olvidó a su patria/ (el río, un horizonte de hulla, las canciones,/ el día de Reyes sin juguetes, las lágrimas). Muy duro fue el principio. / Pero amó a la Argentina inmensamente»). En un país forjado sobre la inmigración, no puede sorprender que un hijo de aquellos transterrados se convirtiera en un icono de la poesía nativa, tanto como para hacerle exclamar a Héctor Yánover, su primer biógrafo: «Quien no lo ha leído, no ha leído poesía argentina».

Su abuelo paterno, Estanislao González, también asturiano, era imaginero («Qué hermosa profesión y qué hombre más borracho./ En las tabernas, en los hospitales, hacía sus imágenes. (...) A veces asomábase para ver el paso de las procesiones/ y en los burdeles hablaba de Dios y armaba bronca».) «Un día saludó a su mujer, le dijo hasta luego y volvió a los seis años. De ahí viene Juancito Caminador», aseguró el nieto.

Su otro abuelo, Manuel Tuñón, como tantos inmigrantes, era socialista, y a los nueve años ya llevaba a Raúl a las encendidas manifestaciones que frecuentemente terminaban con disparos policiales. De aquellos discursos en los que se fustigaba a los patronos y la burguesía, mientras los asistentes esperaban la carga de los uniformes azules del escuadrón de caballería, recibió -según afirmaba- su inclinación social.

En el hogar hispano, donde la nostalgia del país trasatlántico lo convertía en presencia, se conservaban recuerdos de amaneceres en la verde campiña asturiana, la cadencia en el fraseo, el eco de las viejas canciones y hasta la tradición culinaria. De tarde en tarde llegaba una carta para actualizar noticias: algún nacimiento o la muerte de un vecino, que no hacían otra cosa que incrementar el deseo de Raúl de conocer la península, de probar sus vinos, recorrer sus tascas y callejas. Con los años, aquel sedimento sería base de la fascinación que experimentó ante España y sus poetas, muchos de los cuales, con matices, es cierto, creían como él en la revolución.

Casi adolescente, Tuñón viajó por las provincias argentinas, donde desempeñó distintos trabajos, y luego pasó a la ciudad de Montevideo, Uruguay, en el comienzo de un frustrado viaje que proyectaba continuarse en ciudades brasileñas. En la mayoría de esos destinos provincianos pasó hambre, trabajó en tareas con las que apenas logró sobrevivir, y desilusionado, después del periplo regresó a Buenos Aires. Pero aquellos primeros viajes marcaron su espíritu aventurero, como lo demostró en los versos de su libro de 1930: *La calle del agujero en la media.*

Son tiempos de lecturas constantes que dejarán su rastro en los primeros poemas y un aire de familia en toda su obra: Darío, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Schiller, Bécquer, Antonio Machado y muy especialmente, dos compatriotas que lo sacuden por su temática: Evaristo Carriego «el inventor de la poesía de los barrios pobres», al decir de Borges, y Héctor Pedro Blomberg, un poeta (hoy olvidado) al que subyuga –como a él– el tema portuario.

Escribe con tenacidad y abundancia juvenil, tanto que su colega Conrado Nalé Roxlo recordaría en un ovillejo de esos días: *De versos trajo un baúl, Raúl.* Y con ese material Tuñón preparará su primer libro: *El violín del diablo*, de 1926. El volumen cobija un poema escrito con poco más de quince años, al que reiteradas lecturas han dado justa fama a lo largo de ocho décadas: *Eche veinte centavos en la ranura.* Al referirse a la génesis del texto, su autor evocó la zona del Bajo de Buenos Aires, donde, con intensa actividad diurna y nocturna, existían «in-

sólitos comercios de toda índole en los que abundaban salones de novedades en cuyo hall había máquinas con ranuras. Mediante veinte centavos y girando una manivela podían verse paisajes de lejanos países, fotografías de artistas y postales más o menos pornográficas. Ese clima alucinante me inspiró a escribir el poema: («A pesar de la sala sucia y oscura/ de gentes y de lámparas luminosa,/ si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos en la ranura./ Y no ponga los ojos en esa hermosa/ que frunce de promesas la boca impura./ Eche veinte centavos en la ranura/ si quiere ver la vida color de rosa./ El dolor mata, amigo. La vida es dura/ y ya que usted no tiene ni hogar ni esposa/ si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos en la ranura (...) Y no se inmute amigo, la vida es dura, / con la filosofía poco se goza: / ¡Si quiere ver la vida color de rosa / eche veinte centavos en la ranura!».

El violín del Diablo recoge descripciones del mundo marginal: la mujer más gorda del mundo, el enano del bazar, las tristezas del circo («Semi-dopada desflora/ la francesa domadora / su alegría artificial. / En el galpón que decora/ la piel que fuera en otrora / de un viejo tigre real». Lo grotesco, la gestualidad paródica de un mundo postergado que hipnotizó a la literatura naturalista, mientras en los salones brillaba la *belle époque*. Esa compasiva temática social cuyos reflejos se prolongaron hasta los inicios de la Segunda Guerra, rodea los inicios poéticos de Tuñón, lo deslumbra: ese mundo canalla y desesperanzado, al que el poeta mira con benevolencia no exenta de ternura. Postura que lo emparienta con otro retratista de los bordes, casi de la exclusión, de esa baja clase media prolija, pacata y con pretensiones burguesas del Buenos Aires de entonces: Nicolás Olivari, quien elige personajes vencidos, empleaditas cursis, prostitutas, delincuentes de poca monta que oscilan entre el lumpenaje y la derrota.

El libro logra un módico éxito: ya Raúl es reconocido en los ambientes literarios, es redactor del diario *Crítica,* el más popular de la época, cuyo staff cuenta con algunos los nombres más reconocidos de la nueva literatura: Olivari, Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Sixto Pondal Ríos, Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat y Enrique González Tuñón, notable narrador volcado a la problemática popular; al recordarlo o para referirse a él, Raúl siempre lo mencionaba de igual forma: «Mi hermano Enrique», como si pretendiese subrayar el vínculo. Hermano que murió joven, en 1942, a causa de la tuberculosis. Participar de la redacción de *Crítica,* en el mundo periodístico, era formar parte de la elite de la modernidad.

Sobre el *Violín del diablo* vale recoger la opinión de Macedonio Fernández, cuando el jurado que debía discernir los premios municipales, muy apetecidos por la nueva generación que esperaba algún reconocimiento, no lo tuvo en cuenta: «*El violín*... seguirá siendo lo que es: una realidad poética de primera agua, un gran libro de un notable poeta, henchido de belleza, de originalidad y de gracia expresiva (...) Raúl González Tuñón, con o sin el premio, es una de las figuras más vigorosas de la nueva generación literaria».

Raúl también fue un animador de la mítica revista *Martín Fierro,* la más importante publicación que (entre 1924 y 1927) produjo la vanguardia latinoamericana, en la que participó la enorme mayoría de los creadores jóvenes, imbuidos de las más transgresoras escuelas literarias europeas de una época donde la transgresión era la premisa a partir de la cual un grupo podía ser considerado moderno: dadaísmo, surrealismo, futurismo, y otras de menor significación.

El codiciado premio le llegó con su segundo libro: *Miércoles de ceniza,* de 1928, que con escasas variantes continúa el sesgo de volumen anterior, salvo el agregado del tango como tema protagónico de varios poemas. Y era lógico: la música de Buenos Aires, después de haber conquistado las capitales europeas, había regresado con la aureola del triunfo foráneo que contribuía a su mayor difusión y popularidad. Tuñón, que además, como Ricardo Güiraldes, Oliverio Girondo y Leopoldo Marechal, era un gran bailarín, no podía excluirse del aire de época que flotaba sobre la ciudad, donde los compases de las orquestas de Julio De Caro, Roberto Firpo, Francisco Canaro, así como las voces de Carlos Gardel e Ignacio Corsini, brindaban acompañamiento musical a las caminatas por la ciudad, por la multiplicación de victrolas y de cafés con palcos donde las orquestas se instalaban con sus acordes melancólicos tarde y noche, sin descanso.

Con el producido del premio municipal, invitó a su amigo el poeta Sixto Pondal Ríos (autor de *Balada para el nieto de Molly)* y cumplió el sueño de viajar a Europa. El impacto del formar parte del paisaje geográfico y cultural sobre el que tanto había leído, del que tanto le habían hablado, constituyó su mayor deslumbramiento, y aquel viaje fue referencia constante en su conversación con amigos.

Aunque ya había pasado el momento de ebullición, en aquel París de 1929, el surrealismo que había marcado un quiebre, un antes y un después en la poesía moderna, era un coloreado gas que invadía, teñía, todos los rincones. Tuñón no puede ni quiere mantenerse ajeno, y adopta y adapta algunos de sus logros. Ejerce una versificación menos

formal, alarga el verso y acepta más de una libre asociación. Su poesía gana libertad y se deslastra de pesos decimonónicos. Así escribe poemas como «La cerveza del pescador de Schiltiheim»; «La calle del agujero en la media»; «La granja de Villa Rosa», y especialmente «Escrito sobre una mesa en Montparnasse», que muchos críticos consideran su mejor texto y que integra el puñado de trabajos más representativos de la vanguardia latinoamericana de comienzos del siglo veinte. Resulta paradójico que justamente ese texto arquetípico de la poesía y del carácter argentino fuera escrito en la capital francesa. Según un juicio epidérmico, resultaría demostrativo del afrancesamiento de la cultura nativa de esta época; pero un análisis más profundo acaso lo definiera como expresión de la permanente sensación de exilio de las sociedades nacidas de la inmigración, como la argentina, donde padres y abuelos transmitieron la sensación de no pertenencia, de vivir en un sitio diferente de aquel al que se sueña regresar algún día.

En ese poema Raúl describe su deslumbramiento parisino, su sensación de soledad (echa de menos su ciudad) y comenta: «Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos, de Buenos Aires que es tres veces más grande que París y tres veces más pequeña». Y luego describe su aventurero recorrido por las provincias argentinas, su antiguo, ingenuo rencor por la burguesía («Yo quisiera escupir los vidrios de un expreso de lujo / para que rabien los millonarios») y su necesidad de ponerse «a gritar sobre la Torre Eiffel con afilados gritos/ para que venga una mujer y me ame».

Cuando en 1933 estalló la guerra del Chaco, entre Bolivia y Paraguay, el director de *Crítica* Natalio Botana, envió a Raúl como corresponsal. Llegó al frente durante la enconada batalla de Boquerón, una de las más sangrientas de la guerra. El resultado fue una serie de crónicas en las cuales, sin excesivas adjetivaciones, mostró la contienda en cuadros patéticos y austeros. Como no podía ser de otra manera, también quedaron poemas («La pequeña brigada avanza./ La cabeza quedó colgada/ como una fruta en un alambre./ Somos la pequeña brigada./ Somos el sueño, la sed, el hambre».)

Entre 1934 y 1935 se producen hechos que marcarán un nuevo rumbo en su poesía: el primero, conoce a Amparo Mom, a quien dedicará su mejor poema amoroso «Lluvia» («Te quiero con toda la ternura de la lluvia. / Te quiero con toda la furia de la lluvia. / Te quiero con todos los tambores de la lluvia. / Te quiero con todos los violines de la lluvia».) El segundo, su viaje a España. «Corresponde a lo que yo llamo memorable en mi vida de poeta, de periodista, de hombre de mi tiem-

po, el que dejó marcadas más vivencias. Viajamos con Amparo Mom en 1935», confió en las largas charlas sostenidas en 1973[1]. La misma mañana de la llegada a Madrid «nos comunicamos telefónicamente con Federico García Lorca y Neruda; éste era cónsul en Madrid en aquel momento. A los dos los habíamos conocido el año anterior en Buenos Aires, y García Lorca nos llevó a un almuerzo en honor de Vicente Aleixandre, festejando la publicación de *La destrucción o el amor.* Se hallaban en ese día inolvidable, además de los nombrados, Enrique Díez Canedo, Manolo Altolaguirre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo y Juan Panero y otros. Cuando ya estaba por comenzar el almuerzo llegó Miguel Hernández, con su traje de pana y su cara de "patata recién sacada de la tierra" como decía Neruda».

Después, la amistad con el poeta de Orihuela se ahondaría en largas charlas en la Cervecería de Correos, donde Raúl le transmitía sus ideas sobre el porvenir del socialismo y las teorías de Marx. En el banquete de despedida, Miguel habría de sorprenderlo con un soneto cuyo original conservó González Tuñón como uno de sus recuerdos más preciados: «Raúl, si el cielo azul se constelara/ sobre sus cinco cielos de raúles / a la Revolución sus cinco azules/ como cinco banderas entregara».

En 1934 se había producido la represión a la huelga minera de Asturias. Lo conmueven los ecos de la matanza de obreros por parte de las tropas moras y el Tercio Extranjero en 1936. («Que ya vienen galopando / sobre la angustia de España,/ asesinando palomas / y fusilando cigarras, que ya vienen galopando / sobre la angustia de España / los soldados enemigos / de la dignidad humana./ La Legión ha entrado a España»).

La península estaba en ebullición; el enfrentamiento entre izquierdas y derechas era inminente y llegaría en julio del 36. Raúl habla con mineros, que le recuerdan a su abuelo nacido en Mieres, y comienza a escribir *La rosa blindada.* Libro clave que abre el camino de la poesía militante latinoamericana, del que Octavio Paz sentenció que sin él no hubieran existido ni *España en el corazón* de Neruda, ni *España aparta de mí este cáliz* del peruano César Vallejo. En esta obra González Tuñón echa mano de distintos procedimientos: el verso formal, rimado, a veces machacón: «Estaba toda manchada de sangre, / estaba toda ma-

[1] *Salas, Horacio: Conversaciones con Raúl González Tuñón, Ed. La Bastilla, Buenos Aires, 1975.*

Todos los entrecomillados de opiniones del poeta, corresponden a ese libro.

tando a los guardias,/ estaba toda manchada de barro, estaba toda manchada de cielo, estaba toda manchada de España». («La Libertaria», escrito en memoria de Aída Lafuente, muerta en la cuenca minera de Asturias). Otras veces, recurre a la prosa poética, introduce palabras puramente periodísticas y hasta propias de jergas técnicas, y vocablos del habla popular. Un camino comprometido con sus ideas, por el que también discurrirá su volumen sobre la Guerra Civil: *La muerte en Madrid,* de 1939.

Pero contrariamente a otros poetas en los que la militancia adquirió un papel protagónico y con demasiada frecuencia cayeron en las ingenuidades y ocultamientos propagandísticos del realismo socialista, González Tuñón pudo eludir ortodoxias a golpes de poesía. En él, se rescata siempre al creador que – según sus propias palabras, vivía en «perpetua exaltación lírica». Pero incluso sus artículos críticos en periódicos comunistas lo muestran fuera de la alineación y alienación que la disciplina partidaria hacía obligatorias. Hasta sus reconocimientos a creadores como Paul Valéry, Paul Verlaine o Stéphane Mallarmé, deben haber sonado heréticos.

Durante la contienda, Raúl volverá a España como corresponsal del diario *Nueva España,* participará en el Congreso de Intelectuales Antifascistas de Valencia en 1937, oscilará entre el frente y los grupos de intelectuales reunidos en París, donde alternará con Bertolt Brecht, René Crével y César Vallejo, entre otros; más tarde, tras la derrota republicana, colaborará con Neruda para el traslado de exiliados a Chile. El también viajará a Santiago, donde habrá de permanecer hasta 1944.

Cuatro años antes había muerto Amparo Mom, como ya se había adelantado Raúl, al escribir «Estoy lleno de tu vida y de tu muerte. / Estoy tocado de tu destino». Ese final intuido en su verso lo marcaría por el resto de su vida. Y en su conversación de los últimos años, no dejaba de recordarla con los motivos más variados.

A comienzos de los años cincuenta, González Tuñón conoce al otro amor de su vida: Nélida Rodríguez Marqués, correligionaria con la que se casaría pocos meses después y que lo acompañará hasta su muerte. Desde entonces, su vida transcurre en el pleno ejercicio poético. Admirado por los jóvenes poetas, sorprendidos de su generosidad, de su trato siempre amable y alentador con los que se inician. No se equivoca en sus intuiciones y así presenta, prologa, el primer libro de Juan Gelman: *Violín y otras cuestiones.* Y también se enorgullecía: «fuera del país, si no descubrí en España a Miguel Hernández, pues ya antes lo habían hecho Neruda y Aleixandre, intervine estimulándolo en su trán-

sito de los sonetos muy brillantes, pero dentro de una métrica tradicional, a *Viento del pueblo*, gran libro en el que se anunciaba como la nueva voz de la poesía española. Y en Chile puede decirse que descubrí a Nicanor Parra –no al actual divagador, un poco reaccionario, con resabios dadá-surrealistas que ya no sorprenden a nadie– sino al lúcido poeta a quien alenté desde las páginas del suplemento dominical de *El Siglo*, que yo fundara con otro notable chileno: Julio Moncada».

Su militancia le valió el silencio casi unánime de revistas y suplementos culturales; se le negaron premios y homenajes oficiales y todos sus últimos libros fueron publicados por pequeños sellos, que eran en realidad grupos de jóvenes obstinados que reunían el dinero necesario para dar a la luz modestas ediciones que él recibía con la ilusión de los primerizos. Una de las revistas paradigmáticas de la generación del sesenta optó por resarcir esa marginación y optó por un título que lo conmovió: *La rosa blindada*.

La última década de su vida fue intensamente creativa: así dio a conocer: *Demanda contra el olvido (1963); Poemas para el atril de una pianola* (1965); *Crónica del país de nunca jamás* (1965); *El rumbo de las islas perdidas* (1969); *La veleta y la antena* (1969), y póstumo apareció *El banco de la plaza* (1977).

Se jubiló de un modesto cargo de redactor del diario *Clarín* de Buenos Aires y volvió a recorrer las calles de su ciudad en busca de recuerdos que le permitieran trazar el dibujo de las postales de su juventud. («Entonces aún la luna bajaba hasta los patios. ¿Era todo mejor? No lo sé. Era distinto. / Había carnaval, nochebuena, organitos, / herrerías, corralones y mágicos baldíos».) Los poemas eran su personal agradecimiento a aquellos días en los que sólo debía estirar la mano para recoger versos que –a la vuelta de los años– habrían de transformarse en hitos de la modernidad literaria argentina. O lo que es más: de la poesía argentina a secas.

Carta de Argentina. Libros sobre la historia nacional

Leonardo Iglesias

Los argentinos crecimos escuchando una sola palabra: crisis. En el argot generacional siempre sonó a queja. A lamento por lo que no fuimos. En algún rincón de las construcciones colectivas, una fijación voceada con destino de certeza. Porque somos una maqueta a punto de transformarse en una mansión que no califica ni para un chaperío noble. Un plano eterno que nunca logra, al menos, un par de paredes de hormigón. Nuestra memoria está rellena de crisis. La última: diciembre de 2001. Cacerolas, a punta de pistola, echando presidentes en el cantar de un gallo; treinta personas asesinadas en el fragor de la bronca y la incertidumbre, esa lasitud que convida a la duda. Luego el remanso con olor a sangre, a pérdida. Dentro de ese escenario: la rotura del fémur del discurso neoliberal, avivado por intelectuales, que aportó oxígeno y un elemento perforador de la historia oficial. Y que también trajo una estela, por lo menos conmovedora, que sobrevino en un impensado *boom* sobre los libros de la historia de nuestro país. Estos son algunos de los ejemplos. Los más significativos. Acaso la de aquellos que se atrevieron a cambiar la lente y optaron por escribir, sobre esa Argentina que no duerme en los manuales escolares y que está muy lejos de parecerse a la que soñaron los personajes que construyeron un país, que siempre está esperando.

El 2001 optimizó el caos y registró cambios. Cambios que alguien tenía que explicar. Por ese entonces, Jorge Lanata, fundador del diario *Página/12,* asumió el riesgo. Con la premura del dolor y la urgencia del apunte periodístico escribió el primer tomo de *Argentinos (desde Pedro de Mendoza hasta la Argentina del Centenario).* El libro, que fue publicado al año siguiente, pretendió librar de velos los castillos oficiales. «Recité durante años una Historia sin pelea, hecha por hombres de bronce que miraban a lo lejos; aprendí un país tan perfecto que nadie podía enamorarse de él», se lee en el prólogo. Pero la rectitud de los bustos comenzó a temblar, cuando *Argentinos* se convirtió en un *best seller* con casi 200 mil ejemplares vendidos y provocó un shock-

milagro editorial para este lugar del globo. La historia comenzó a ser tema de debate y revisión. Y Lanata, blanco móvil de la cultura tradicional. Pero el escritor no les dio respiro y en 2003 presentó *Argentinos II (desde 1910 hasta la actualidad)*, tal vez el más polémicos de los tomos. Allí retorma la idea de «ser nacional» y arremete contra el peronismo, la prensa, el Che Guevara y la vinculación guerrilla-dictadura en la década de los 70. El libro tardó una semana en trepar a los primeros puestos y transformarse en un éxito en ventas. Cuando parecía que la historia volvía a ser un espejismo y que el colapso de diciembre con la expulsión de De la Rúa, sólo valían dos libros, Lanata sacó de la galera *ADN. Mapa genético de los defectos argentinos* (2004). O una especie de prospecto, repartido en 37 capítulos, sobre el mismo eje que lo obsesionó durante los últimos años. El libro también se situó en los primeros escalafones de la taquilla, pero advirtió una pretensión menor y refirió sólo aspectos ya conocidos: la viveza criolla, la noción conspirativa de la propia historia y la siempre aparente grandeza que nos hizo pequeños ante los más débiles.

Con aciertos y lagunas, Jorge Lanata escribió tres libros que llevan su lacre. Y eso es plausible. Tan sólo porque evitó la opción de los anti que promueven la bipolaridad (peronismo-antiperonismo, por ejemplo) y procuró preguntar. Sorprenderse en las venas de la génesis de un país en ascuas. Algunas inquietudes fueron saneadas.

Las mayoría late por un bálsamo que habita en otras páginas. Pero esa es otra historia; la de los que tomaron el relevo de *Argentinos* y asumieron los riesgos de preguntar quiénes somos y por qué estamos colgados de un sueño que nunca desciende a la realidad.

Felipe Pigna fue la continuación del *boom.* El historiador y docente de la Universidad de Buenos Aires, conservó el papiro entre sus manos y aceptó el relevo. Es cierto, con la lasitud que ofrece el conocimiento previo, pero con la pizca de astucia necesaria para poder desbarrancar a los popes del pensamiento único. «Hay una indignación en mi escritura que es sana y que no termina en revanchismo», dijo en una entrevista. Pigna presentó *Los Mitos de la historia argentina (del descubrimiento de América hasta la independencia de 1810)*, en febrero de 2004 y rápidamente se transformó en otro suceso editorial. El libro permanece hace más de un año alternando los primeros cinco lugares de las listas de ventas.

Para esta nueva mirada, Pigna optó por textos agudos de lectura ágil. Anclados en algunas hipótesis: la idea del pasado como justificación del presente, la premisa de que la historia se agota en la escuela

primaria y por último la despolitización que se ha realizado de los hechos y sus actores estelares. «A esto se pretende reducir, consciente o inconscientemente, el proceso que marcaría a fuego nuestro futuro como nación», escribe en la introducción. Es por eso que el tríptico: José de San Martín, Mariano Moreno y Manuel Belgrano, es una muestra de reivindicación próspera y justa. Una estrategia que acerca la verdadera historia de quienes pensaron cómo era diseñar un país.

Cuando Pigna presentó su trabajo, prometió más. Y no se hizo esperar. Acaba de presentar *Los Mitos de la Historia Argentina 2 (de San Martín al Granero del Mundo, 1910).* El segundo volumen ya tomó la punta y descansa en el podio de los más leídos. Aquí, nuevamente, Felipe quita las telarañas de corrupción que fueron hormigonando el país: el genocidio de la conquista del desierto, la primera deuda externa y los presidentes Roca y Sarmiento, entre otros. «Este libro intenta acercar nuestra historia a nuestra gente para que la quieran, para que la reconquisten, para que disfruten de una maravillosa herencia común», se lee. La pluma de Pigna vuelve a correr al ritmo del periodismo. Es un tajo fresco en los óleos rancios. Una revisión por fuera de los tecnócratas y ases del academicismo que, siempre, propulsaron una mirada abúlica de la historia. Acaso, un objeto inanimado, ajeno a la significación y la trascendencia política. En definitiva, ajenos a todos.

La historia necesitó de próceres impolutos y gestas patrióticas. También, de catequistas arremangados que se dignaran reproducirla. Pero estos no son los casos. Aquí no hay cuentos de pastiche con finales hollywoodenses, ni máquinas que teclean para obtener reverencias. Aquí están los hechos y la óptica de otros tres autores que se animaron a contarlo. Eligieron el 2004: el año con más versiones de la historia argentina.

La historiadora Ema Cibotti puso el grano de pimienta con *Sin Espejismos (Versiones, rumores y controversias de la historia argentina).* El libro, que surgió de la batería de preguntas que, estudiantes u oyentes, le hacían en cada una de sus ponencias, instó a recuperar la memoria sobre los actores estelares y la veracidad de la historia.

En mayo, el psicoanalista Pacho O'Donnell, autor entre otras obras de una excelente biografía del Che Guevara, editó el primer tomo de *Los héroes malditos.* El libro recoge el guante de Cibotti, pero termina deslizándose por el rescate arbitrario y franco de personajes más jugados. En palabras de Pacho «Remite a la investigación sobre ciertos jefes populares que, como tal, no tienen la simpatía de la historia oficial porque han amenazado al poder». El anticipo de la saga despertó curio-

sidad y el libro se entreveró con *Argentinos II* y *Los Mitos.* A fines del 2004 fue uno de los más requeridos.

Daniel Balmaceda llegó más tarde a la cita pero con el tiempo suficiente para publicar Espadas y Corazones. La estructura del material lo ubica a metros de los *best sellers:* tres «tanques» narrativos que se parten en capítulos (el virreinato, la independencia y unitarios y federales) y 91 textos frescos. Mucho sexo, guerra y muerte. La lógica, la misma: la búsqueda de otra historia. Esa que cayó somnolienta en los anales de la propia realidad y que se devoraron la indiferencia y la ausencia de políticas educativas más actuales.

El *boom* por el revés de los hechos ha traído una brisa renovadora. La reapertura de baúles oxidados. Un espacio abierto a la discusión y el conocimiento. Y eso siempre es válido, porque ayuda a resignificar. A pararse desde otros vértices y obtener mejores ángulos. Y entender que la historia de un país no es un cuento fantástico que se reproduce en serie. Aunque les pese a los deudos de la cultura oficial.

En todos estos libros, caminan otros próceres. Aquí los hombres son crueles, ambiciosos y contradictorios. Pero por sobre todas las cosas, son sujetos políticos que formaron parte de la identidad de una nación. Esa por la que pelearon y por la que cayeron vencidos. Y es bueno saberlo. Escribe Felipe Pigna en Los Mitos: «Cómo un gran álbum familiar, allí nos enorgullecemos y nos avergonzamos de nuestro pasado, pero nunca dejamos de tener en claro que se trata de nosotros». Después de todo: Argentina, el lugar nuestro en el mundo, que nunca fue lo que pudo ser, pero que seguirá siendo.

Carta de Alemania. Don Quijote, Golo Mann, Kafka

Ricardo Bada

El 16 de enero del año del Señor de mil y seiscientos cinco se puso a la venta en la casa madrileña de Francisco de Robles, «librero del rey nuestro señor», la primera parte del libro titulado *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* y hay quien asegura que en el corso del Carnaval de Heidelberg de 1613, pasados tan sólo ocho años de ese feliz acontecimiento, Don Quijote ya se encontraba entre las figuras que hicieron las delicias de los carnestolendos ribereños del Neckar. Pero ésta es tan sólo una de las dos versiones que conozco: según otra, un disfraz de Don Quijote habría destacado aquél mismo año entre las grandes atracciones en la Corte heidelberguense, durante la boda del rey Federico del Palatinado con Elizabeth, la hija de Jacobo II de Inglaterra.

Abona esta segunda versión el hecho cierto de que los ingleses ya disponían de una traducción del libro de Cervantes, la de Shelton, desde el año anterior (1612) a la boda de su princesa. Mientras que la primera al alemán de que se tiene noticia data de 1621, es incompleta y, por si todo ello fuera poco, no pudo darse a la imprenta hasta el final de la guerra de los Treinta Años, es decir: 1648. Y habría que esperar a 1799-1801 para que al fin, gracias a la férvida labor de Ludwig Tieck, se tuviera en lengua tedesca una traducción íntegra de la novela de don Miguel.

De todos modos, y considerando que los hechos relatados más arriba nos remiten al siglo XVII, donde –según parece– no existían ni la prensa ni la radio ni la TV (¡¡¿qué mundo era aquél?!!), un dato como éste dice bien de la difusión y de la popularidad alcanzadas, en tan breve período, por el Caballero de la Triste Figura y su rechoncho escudero. Cuyas aventuras, o desventuras, siguen siendo editadas en Alemania, e incluso han pasado al canon de la literatura universal del semanario hamburgués Die Zeit, que quedó establecido allá por 1980.

Die Zeit es algo así como el órgano máximo de la intelectualidad alemana, y a sus lectores es bastante seguro que se los tomó como mo-

delo para no pocas estatuas de crucificados en el país: el tamaño de sus páginas desplegadas abona esta no tan impía suposición. Y fue en la redacción de Die Zeit donde uno de los popes de la feuilletonística germana, Fritz J. Raddatz, sugirió la conveniencia de disponer de un canon más o menos fiable de la supracitada literatura (más bien menos que más, ya que incluye 42 títulos de obras de autores alemanes), aunque no aspirase a ser «el canon». El resultado fue un libro, *ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher,* título que no necesita traducción y que resulta ciertamente ambiguo.

Ambiguo porque, quieras que no, Die Zeit es Die Zeit, y si un gremio tan ilustre como el de los redactores que eligió ese canon no considera que esos son los cien mejores libros de todos los tiempos, entonces ¿porqué se tomaron el trabajo? Lo cierto y verdadero es que entre esos cien tan sólo figura uno de la literatura escrita en español, y ese libro es, claro está, el de Cervantes. Una hernia cerebral debieron sufrir los miembros del jurado hasta cranear semejante resultado, con la honrosa excepción de Dieter E. Zimmer, quien se batió como un jabato *por Cien años de soledad,* al extremo de considerarse insultado porque el canon no la incluyó también. (Dicho sea para completar la información: la cosa no tiene nada de raro, porque Dieter E. Zimmer está hipnotizado por la obra de García Márquez, y si se editase una novela de Alberto Vázquez Figueroa firmada con el nombre de García Márquez, hasta pudiera suceder que le dedicase un panegírico rico en alusiones al realismo mágico y a la calidad de la prosa gabiana.)

Pues bien: a fin de documentar la excelencia de su canon, Die Zeit estuvo publicando durante cien semanas consecutivas las reseñas de cada uno de esos libros, encargadas a plumas bastante cualificadas. Para poner nada más que una media docena de ejemplos, Heinrich Böll se ocupó de la *Germania* de Tácito, Manès Sperber de las memorias de Casanova, Rolf Hochhuth de *Moby Dick,* Günter Wallraff de la novela de Emile Zola *Germinal* (imposible saber por qué eligieron ésta en vez de *Nana*), Rainer Werner Fassbinder dedicó su atención a la gigantesca *Berlin Alexanderplatz,* adaptada por él mismo como serie de TV; y para completar la anunciada media docena de ilustres reseñadores, a Golo Mann le tocaron en suerte las *Confesiones* de Agustín de Hipona y *El ingenioso hidalgo.* ¿Por qué precisamente a Golo Mann el libro de Cervantes? ¿En recuerdo de las bellas páginas que su padre, Thomas, escribió sobre el Quijote mientras navegaba por el Atlántico camino del exilio en los Estados Unidos? *Chi lo sa!*

Golo Mann inicia su reseña de una manera escéptica: «¿Hay hoy en día muchos que lean de cabo a rabo esta obra, de más de mil páginas? Apenas los habrá, a no ser que quieran escribir algo acerca de ella» (con lo cual ya nos está diciendo que él lo ha hecho... y/o así lo espero. Después lo cual sigue). «Se compone de una larga cadena de aventuras aisladas, de episodios. No faltan las repeticiones allí donde ya no era posible una superación, una imposibilidad que se pone de relieve bien pronto. De modo que se puede leer aquí y allá, pueden saltarse páginas. Por lo demás, se compone de dos partes, la segunda escrita diez años después de la primera. Si éso no se supiera, quizás no se notaría» (afirmación que no sé si es un elogio o un sarcasmo), «pero como se sabe, se nota».

Habla luego Golo Mann de las tres salidas de Don Quijote y recuerdo lo mucho que me reí cuando vi la traducción del final de ese párrafo en un diario español. Allí decía: «En cuanto a la mera distancia, si en las salidas uno a tres recorre cien, en la salida uno recorre diez»... frase que a Pitágoras le hubiese cortado el aliento. Pero lo que Golo Mann en realidad escribió, fue: «Por lo que se refiere a la mera distancia, las salidas uno a tres se comportan proporcionalmente como el 1 con el 10 y con el 100». Pitágoras puede seguir respirando.

Más adelante, el tono se vuelve muy actual. Dice Golo Mann: «Paladín del bien, el caballero no pocas veces produce daños, llevado por la ira y la ofuscación. Arremete contra un rebaño de ovejas. Libera a unos ladrones que inmediatamente retoman su oficio. Es capaz de herir a las más inocentes de las personas, sin mostrar luego mucho arrepentimiento, porque siempre tiene razón. ¿Sería quizás a fin de cuentas un ancestro de esos terroristas españoles, que vuelven a atormentar el país, para darle libertad y felicidad a su pueblo? Una comparación que no cuesta mucho negar. Esos asesinos son malos. Don Quijote es bueno. Si hubiera alguien como él hoy en día, algo que resulta difícil imaginárselo, saldría a la palestra contra los terroristas, liberaría sus rehenes, trataría de convencerlos para concertar la paz... y creería en sus promesas, en el caso de que se las hicieran...».

La reseña de Golo Mann se cierra con estas palabras: «¿Se vuelve [Don Quijote] cuerdo porque está a punto de morir, o se muere porque se ha vuelto cuerdo, porque ha comprendido que para alguien como él no hay nada que enderezar en este mundo? Esta pregunta no admite ninguna respuesta: además tan sólo es válida manteniéndose dentro de la novela. Pero si se la relaciona con Cervantes mismo, en un sentido biográfico, me atrevo a conjeturar lo siguiente: le sucedió al autor lo

que más tarde les sucedería a otros. La figura que en un principio había concebido como tragicómica, tan sólo lamentable, se fue transformando en otra cosa tanto más cuanto más tiempo convivía con ella; le fue transmitiendo más y más de sí mismo, se enamoró de ella y la fue empujando delante suya y a través del país hasta que tuvo que matarla para desembarazarse por fin de ella. Casi fue un suicidio, y de hecho Cervantes murió un año después».

Medio siglo antes de este texto de Golo Mann, del que he seleccionado los conceptos que a mi juicio son más novedosos y aportan algo diferente, Franz Kafka caligrafió en sus cuadernos una verdadera alhaja a la que tituló *La verdad sobre Sancho Panza,* de la que ya existen numerosas versiones en español, entre ellas alguna espantosa, como la que usó Roa Bastos en no recuerdo qué ensayo. También está la de Borges en la segunda edición de su antología de cuentos breves y extraordinarios, datada en Buenos Aires 1976 y con la complicidad de Bioy Casares. Pero esa versión convierte en tres las dos frases originales de Kafka, y como no quiero repetir la maldad gratuita de Juan Benet cuando prologó en 1970 *Las palmeras salvajes* de Faulkner («me veo obligado a transcribir las citas del texto traducido por Borges, por carecer de otra edición»), les propino la mía... no mi maldad, sino mi aproximación a ese texto:

«A correr de los años, y gracias a una gran cantidad de novelas caballerescas y picarescas leídas en las horas vespertinas y nocturnas, Sancho Panza –quien por lo demás nunca se vanaglorió de ello– consiguió despistar de tal modo a su demonio –al que luego daría el nombre de Don Quijote–, que éste acometió como barco sin remos las más locas hazañas, las cuales, no obstante, por falta de un objeto predestinado –que justamente hubiera debido ser Sancho Panza–, a nadie pejudicaron. Sancho Panza, un hombre libre, acompañó sereno a Don Quijote en sus andanzas, quizás por un cierto sentido de la responsabilidad, y obtuvo de ello una muy grande y útil diversión, hasta el fin de sus días».

Don Quijote y el idioma alemán. Todo un tema. Pero también Cervantes y el idioma alemán, donde a cuatro años de la publicación de *Rinconete y Cortadillo,* y por el sencillo procedimiento de convertir Sevilla en Praga, le infirieron un plagio que merece una crónica aparte, él solo. Será la próxima vez.

Entrevista con Abel Posse

Inmaculada García Guadalupe

De acuerdo con Novalis «la poesía cura las heridas que la razón inflige» y quizás sea la esperanza implícita en estas palabras la que toma la novelística de Abel Posse (1936), signada por la recreación de los principales sueños utópicos de occidente, desde la búsqueda de un Nuevo Mundo hasta la construcción de un estado igualitario e ideal de justicia universal, en una de las más necesarias y reveladoras creaciones literarias de nuestro tiempo.

En esta travesía por su narrativa, que abarca desde sus primeras novelas basadas en el descubrimiento de América y en el movimiento de mayo del 68 hasta sus más recientes novelas centradas en las figuras señeras de Evita Perón y el Che Gevara, el escritor argentino, embajador del país austral en España, reflexiona por medio de sus personajes y su obra sobre el papel de la utopía en el progreso humano, sobre las contradicciones del poder y la nostalgia del mito en nuestros días para enseñarnos que, a diferencia de la idea tradicional occidental, el progreso no sólo se compone de una escalinata de superaciones sucesivas sino también de frustraciones y fracasos.

—Usted comenzó escribiendo poesía, pero pronto cambió este género por el de la novela. ¿Qué lo llevó a realizar este giro?

Tal vez el hecho de que no era un buen poeta, pero creo que la mayoría de la gente tiene una personalidad poética que a veces no se manifiesta por escrito, porque escribir poesía supone una dimensión más avanzada. No obstante, los impulsos poéticos, las emociones poéticas, las intuiciones de orden poético son un ingrediente esencial en la prosa, la levantan, le dan un contenido mayor. Me parece que en la literatura la madre, la diosa es la poesía. La poesía es la síntesis que crea el lenguaje y que nos lleva por su hilo refinado hacia un entendimiento superior de la realidad, es el intento de buscar la trascendencia. En mi caso la poesía ha sido un elemento que pasó de la escritura poética a mi narración como una emoción, como una búsqueda, como una dimensión ennoblecedora de la prosa. Creo que toda la literatura latinoamericana

del siglo pasado, que fue la gran revolución literaria después de la novelística norteamericana, está verdaderamente levantada por esa libertad que le dio el conocimiento de la poesía, especialmente de los poetas del 27 y de los grandes poetas latinoamericanos como Neruda, Vallejo o Huidobro.

—*Su primera novela tiene un título desconcertante,* Los bogavantes. *¿Hace alusión al hombre como remero de una galera en la que está condenado a remar sin saber hacia dónde se dirige o podríamos tomarlo en otro sentido?*

Efectivamente, los bogavantes son los personajes que conforman esa novela que escribí a partir del año 62, publiqué en el 70 y en el 68 fue presentada en España al premio Planeta. De alguna manera en ella se encuentra la crisis de esos años que va a culminar en el movimiento de mayo del 68 en Francia. Los personajes son los bogavantes, los que van adelante, uno en el orden de lo femenino, otro es el burgués que busca las nuevas ideas y un cambio en su vida, y el otro es el artista, un pintor; son los remeros que dan el ritmo a los demás que están atados a la galera, que es a fin de cuentas una prisión. Los bogavantes son también esos crustáceos de largas antenas que viven en las arenas y en el fango, y que son tremendamente crueles porque se devoran entre ellos, son animales caníbales y al escoger esa palabra como título de la novela quise jugar también con ese sentido, es decir tomar la palabra en su doble acepción.

—*Escribió* Los bogavantes *en París entre 1962 y 1963. ¿Cómo vivió esta época previa a mayo del 68?*

Me había graduado de abogado, era muy joven y fui a Francia a hacer el doctorado en ciencias políticas con una beca del gobierno francés. En ese momento París era un hervidero de ideas nuevas, de contravenciones, era la crisis del marxismo institucionalizado, del capitalismo acosado por las ideas de Sartre y Camus, era un mundo vibrante. En ese París conocí a Sartre y luego le escuché en Saint Germain des Prés donde dio varias conferencias, entre las que recuerdo la que dictó al regresar de Cuba con su mujer Simone de Beauvoir. Ambos estaban comprometidos con Cuba, con el socialismo, con ese clima de querer cambiar el mundo. Lo que sentía un joven en ese momento era que se había nacido para crear un mundo mejor y que eso admitía la

violencia, lo que fue muy lamentable y causó muchísimas muertes en América Latina; pero la idea era esa, la de un humanismo revolucionario que trascendía el marxismo institucionalizado, el marxismo no diría aburguesado pero sí transformado en un aparato de corrupción.

Aquel era un humanismo que criticaba todas las instituciones, en especial la familia, y defendía la libertad de la mujer y de los sexos. La zona de falla que recuerdo en todo esto es la carencia de signo religioso; habían heredado ese sentimiento anárquico de que lo religioso es solamente un elemento opresivo, no se daban cuenta de que existía el budismo, por ejemplo, que no tiene ningún carácter opresivo. De todas maneras esa carencia de proyección metafísica fue el problema más grave que tuvo la izquierda, tanto la izquierda del mundo socialista institucionalizado como este humanismo de izquierda y revolucionario en el que se estaba creando un hombre que iba a ser víctima de otra forma de alienación y de sumisión, lo que ha terminado en la sociedad neoliberal que conocemos. Los jóvenes de ahora no tratan de cambiar nada. Tal vez es peor.

—Su segunda novela, La boca del tigre, *fue publicada en 1971. En ella muestra el fracaso de la utopía socialista, pero lo hace mucho antes que otros intelectuales, en una época en la que aún se creía en las posibilidades del socialismo. ¿Influyó su estancia en la Unión Soviética para que pudiera tener esa perspectiva?*

Siempre fui escéptico, hubiera sido un mal revolucionario como soy un mal burgués. Mi escepticismo me aísla y lo pago caro porque soy un escritor que no puede ser incluido en el sistema de los escritores, soy algo así como un marginal por mi forma de ser o por este escepticismo permanente. Cuando fui a Rusia tenía mis reservas. Aunque siempre tuve en mí la admiración, la pulsión por Roma, por el imperio. En Rusia encontré un imperio consolidado, tremendo, pensé que iba a durar muchísimo tiempo y nunca me plegué a los críticos contra el comunismo, pero también me daba cuenta de que el socialismo había fracasado. Cuando escribí *Los cuadernos de Praga* puse en Guevara cosas que el Che realmente sintió cuando estuvo en Alemania oriental y sobre todo en Praga; el desacuerdo total con un comunismo fracasado que había perdido su grandeza, el heroísmo de sus jóvenes revolucionarios que ahora pertenecían a la burguesía del Partido y que, de algún modo, estaban cosificados. Uno vive de desilusión en desilusión, pero tampoco puede haber ilusión tras ilusión, es difícil decir esto en

un mundo donde la gente prefiere vivir de ilusión en ilusión, no como yo que viví escepticismo tras escepticismo ante los nuevos hechos.

—*¿Cómo vivió su contacto con el pueblo ruso?*

La experiencia que se narra en *La boca del tigre* es casi autobiográfica, conocí muchos de esos personajes y tuve trato con ese tipo de gente que aparece en la novela. Lo que puedo rescatar del pueblo ruso, más allá de lo político, es su extraordinaria calidez humana, ocurre lo mismo cuando uno conoce al pueblo latinoamericano; se lleva una impresión que va más allá de lo político, porque hay una impronta humana y cultural que prevalece sobre cualquier forma política. Ahora acabo de regresar de Rusia porque salieron dos libros míos allí y fui a presentarlos, es la primera vez que vuelvo en treinta y dos años. Encontré el mismo pueblo que había conocido, loco, creativo, metido ahora en un capitalismo salvaje, tal como antes estuvo sometido a un socialismo temible y comisarial, pero en el fondo está el pueblo ruso. Uno no se puede hacer ilusiones sobre la condición humana, tiene que pensar que realmente la condición humana es una ilusión que no tiene ninguna importancia, como en el caso del budismo, o que es realmente una condición muy caída y realmente difícil de redimir, como en el caso del cristianismo, que tiene la visión del hombre caído, expulsado. No soy en realidad muy elogioso con el hombre.

—*¿Por qué cree que los antiguos países socialistas dieron ese cambio tan brusco hacia el capitalismo salvaje que viven ahora sin poder hacer una transición paulatina?*

El hombre no es moderado, pasa de un absoluto a otra forma absoluta, extrema, es lo más común. La moderación la tienen antiguos pueblos que no son tan brillantes ni apasionados. El salto del pueblo ruso y del mundo socialista lo viví en Argentina en los jóvenes católicos que se hicieron montoneros y asesinos terroristas; pasaban de un extremo a otro, de un absoluto católico, de la duda sobre si serían sacerdotes o místicos a la voluntad de hacer una revolución total. La mala costumbre del absoluto es peligrosa, pero al mismo tiempo crea los cambios de las sociedades. Aún no sabemos cómo se mueve la sociedad, como tampoco sabemos la forma como opera el cerebro humano. Estamos, como especie, en una larguísima Edad Media. Mejoraremos en el futuro, o nos extinguiremos. El Cosmos se sentirá aliviado...

—Los personajes de sus novelas, Álvar Núñez Cabeza de Vaca o Lope de Aguirre, entre otros, son viajeros impenitentes. ¿Tiene esto relación con su existencia trashumante? ¿Qué concepción tiene del viaje?

La antigua idea de que la vida es viaje, de la vida como un pasar, como un itinerario que se va cumpliendo a través de una topografía que puede ser una geografía o un espacio interior se trasluce en mis novelas. El personaje en mis novelas es viajero y esto es verdaderamente recurrente en todos mis libros desde el primero al último, como ocurre con Colón en *Los perros del Paraíso,* Álvar Núñez en *El largo atardecer del caminante,* o Walther Werner en *El viajero de Agartha.* En esta pulsión veo la idea de que el viaje es esa continua sensación de despedida que es similar a la estela del barco que va desapareciendo en el agua. El viaje es un poco la perplejidad ante la vida, ante el tiempo que pasa y va dejando a nuestras espaldas una nada que es muy difícil de superar salvo a través de una obra de arte, como hizo Proust. No sé si es un recurso estético el que considere mi vocación narrar viajes, pero realmente es ineludible decir que mis novelas están siempre ligadas al viaje.

—El tema del poder ha sido objeto de continua reflexión por su parte en novelas como Daimón *o* Los perros del Paraíso. *¿Por qué le resulta tan atrayente este tema?*

El poder es un tema contradictorio; no podemos cambiar la vida sin el poder y deseamos cambiar la vida por la repulsión y opresión que nos causa el poder. Estamos encerrados en torno al tema del poder; sin poder no hay política y sin política no hay cambio, y cuando entramos en la política para el cambio nos termina dominando el poder, un ejemplo es la revolución rusa o la caída del maravilloso y noble liberalismo en esta burla del mercantilismo desenfrenado de la sociedad contemporánea. Me gusta desentrañar la forma como nosotros los hombres vivimos esa contradicción permanente. He estado más bien del lado del poder, no soy un escritor que haya visitado los contrapoderes ni siquiera en mi vida personal, porque desde los treinta años he sido diplomático por lo que soy un emboscado, como diría Jünger; estoy en la sociedad pero la desdeño como también desdeño la ingenuidad de los que no creen en el poder y creen solamente en los valores sin darse cuenta en qué medida las mejores intenciones son burladas por la organización del poder mundial en lo económico y en lo político.

Personalmente vivo esa contradicción, es probable que por eso cuando escribo mis novelas igual'que siempre aparece el viaje aparece también el tema del poder. Quisiera exorcizar el poder, ennoblecerlo, santificarlo aunque sé que es muy difícil, imagínese la experiencia de América Latina cuando llegó el poder santificado de la nueva religión europea, del judeocristianismo y derivamos luego en curas opresores como el obispo Landa que quemó todos los códices mayas. Hemos vivido esa contradicción de Occidente al haber asumido formas nobles para imponer un poder y terminar vapuleando toda nobleza política desde la ebriedad del poder, porque el poder crea una especie de enajenación por lo que es una de las dimensiones importantes de nuestro conflicto humano, de nuestro estado de seres intermedios, como decía Rilke, al estar entre el animal y el ángel. Somos seres desdichados, muy destructores y no obstante tenemos la jactancia de creemos los privilegiados de la Creación.

—En su novelística el mito está omnipresente, de hecho muchos de los personajes que usted recrea tienen una aureola mítica incuestionable, como Eva Perón o el Che Guevara. ¿Qué relación ve entre la literatura y el mito?

Creo que es otra relación ineludible del ser humano y pienso además que el personaje mítico es un paradigma, un impulso, un ejemplo en el caso de las vidas ejemplares, como se decía antes, y un llamado en este momento en que la condición humana ha caído, en el que el hombre es un ser sin relieve; por eso cuando surge algún personaje como el Che Guevara o Eva Perón lo saludo con nostalgia. Estos personajes caídos del Renacimiento o del espíritu de Nietzsche, que irrumpen en una sociedad profundamente aburrida en lo transaccional, en lo convencional y tratan de levantarla, de quebrarla hacia lo heroico me parecen extraordinarios. En alguna ocasión hablé de este tema con Borges, que admiraba mucho a Carlyle y el tema de los héroes en él. Hay una nostalgia en el gran arte; nosotros no producimos ni dioses ni titanes. Es tiempo de mediocridad.

Este es un momento muy grave de la humanidad, pues nos enfrentamos a un mundo gris basado en la seguridad y en los pequeños goces y placeres, al que le falta una dimensión espiritual y en el que sé que resulta casi ingenuo recomendar una vida con heroísmo, pero de todos modos me siento volcado hacia ello. Cuando escribí sobre Eva Perón encontré una dimensión humana de mujer en esa América Latina ma-

chista, en esa Argentina tremendamente conservadora, que me atrajo notablemente, y algo semejante me sucedió con Guevara luego. Ambas figuras se han ido transformando en paradigmas. En personajes mundiales. En ambos casos mi móvil no fue político.

—*En* Los cuadernos de Praga *recrea la estadía secreta del Che Guevara en esta ciudad mientras preparaba su campaña de Bolivia. En su prólogo a la novela declara que Vlásek, un antiguo agente, le facilitó el acceso a una versión mecanografiada de los* Apuntes filosóficos *y* Los cuadernos de Praga *que escribió Guevara durante esta etapa ignorada en su vida. ¿En realidad tuvo acceso a estas obras o son una invención que apuntala su novela?*

Es una semiinvención que sirve de soporte a la novela y digo esto porque Guevara era un escritor, un criptómano que no escribía, un poeta que no tenía que escribir poemas; los escribía como los verdaderos poetas, como por accidente. Fui varias veces a Cuba para escribir mi libro y en un encuentro con una persona que había acompañado a Guevara durante su estadía secreta en Praga me confirmó que escribía como siempre, también escribió un diario en el Congo que fue descubierto y publicado a medias porque tras este fracaso se encerró en Tanganika para redactar con un secretario al que dictaba la aventura y la derrota que había vivido en el Congo. En Praga estuvo cinco meses en dos «casas de seguridad», vivía escondido para preparar su viaje a Bolivia y ahí escribió mucho, según me dijo esta persona. Quiero decir que esos cuadernos existen, pero no los vi. Creé los cuadernos en base a datos que él expresó en cartas, en documentos y sobre todo a partir de la forma como actuó en su compromiso real. No vi esos cuadernos pero sé que existen y la versión que tengo es que esos cuadernos están en Cuba. Pierre Kalfón, el biógrafo francés de Guevara, da por cierto y existentes esos Cuadernos... Se supone que los puede tener Aleida March, la viuda de Guevara.

Los cubanos fueron muy generosos conmigo y me permitieron conocer a gente que había acompañado a Guevara. Entrevisté en París, porque se había separado del régimen, a Benigno y a otros que lo acompañaron. La mujer de Guevara, Aleida March, me invitó a la casa donde ellos habían vivido y en la que, en aquel momento, estaban preparando la inauguración de un museo. Fuimos a esa casa y nos sentamos en los mismos sillones donde se sentó Guevara el último día que estuvo en la casa y me dijo una cosa curiosa, que tenía muchos papeles

suyos, incluso que cuando cayó Perón en el 55 escribió un poema titulado «Una rosa para Juan Domingo Perón». Lo pedí, pero no me lo quiso facilitar. En cambio pude transcribir otro poema que consiguió Lee Anderson, que aparece en mi libro y es muy interesante para mostrar el yo profundo de Guevara.

Hay muchos documentos de Guevara porque era un criptómano, como dije, no olvide que durante la campaña en Bolivia escribió un diario sentado entre las ramas de los árboles, imagínese si no iba a escribir en esa Praga invernal, con un invierno que dura seis meses o siete. Hasta la fecha se han editado tres tomos de las obras completas de Guevara, pero allí tampoco estaba el diario del Congo que finalmente se publicó porque tres compañeros de Guevara escribieron el libro *El año donde no estuvimos en ninguna parte,* para recordar esa aventura donde Guevara tuvo la primera indicación de que la visión teórica que tenía de un hombre universal que reclamaba la justicia no era viable: hay hombres que reclaman otras cosas, según otras culturas. La antropología marxista era una generalización torpe, una globalización pedestre.

—Usted ha declarado que el Che llevó a cabo una rebeldía contra los poderes socialistas y occidentales. ¿Podría ampliarnos esta idea?

El Che Guevara, como Eva Perón, sentía una repulsión total por el sistema liberal capitalista, consideraba a los ricos como una desgracia. Eva porque los había sufrido en su infancia y Guevara por el esnobismo de una persona que supera su clase. Por un lado estaba la sociedad capitalista occidental aquella en la que se puede vivir mejor, lo que es una paradoja total porque si bien está fundada en el egoísmo es la que ha dado más cosas a más gente, pero sucede también que es una sociedad filosóficamente intolerable. Por otro lado estaba la sociedad socialista donde él reclamaba el heroísmo, la generosidad, los valores cristianos, la preocupación por el otro, la comprensión y el respeto, pero se encontró con una sociedad represiva tradicional, con ambiciones capitalistas. La gente también quería las cosas, quería un consumo, quería viajar, quería la libertad del hombre pequeño de la sociedad occidental. El Che se encontró encerrado entre esas dos evidencias. Cuba era como una llamarada heroica, pero aislada y apagándose en medio del Atlántico, él creía que la revolución cubana solamente iba a poder salvarse de su agonía final revitalizando los socialismos mundiales y para hacerlo pensó que se debían crear uno, dos, tres, cuatro Vietnam.

El primer Vietnam hubiera sido el de Bolivia y después el de Argentina; esa era su ilusión. Guevara pensaba que creando estos Vietnam, tanto los rusos como los chinos iban a tener que decidirse en una confrontación con Occidente antes de trazar definitivamente su rumbo. Tenía una idea de titán, extraordinaria. Envié el libro a Fidel Castro y sé que lo aprecia. Tengo tres libros publicados en Cuba, pero sé que *Los cuadernos de Praga* no se van a publicar nunca allí. Esa idea titánica de cambiar la sociedad por medio de una revolución global es una idea romántica. Pienso que Guevara era un mal estratega, pero humanamente era un gigante porque se jugó hasta su muerte por sus ideas. Después de la crisis de los misiles, en 1962, Guevara sentía que el capitalismo iba ganando la partida y que había que jugarse el todo por el todo.

—*¿Considera que el régimen cubano fue el responsable de enviar a Guevara a esa misión suicida en Bolivia?*

En *Los cuadernos de Praga* muestro que por su mal estado de salud Guevara no podía llevar a cabo una campaña guerrillera y que sus hombres ocultaban esta verdad por el respeto que les infundía, por eso en mi novela, en el combate final con los perros, lo salva un chico checoslovaco que tiene como única ambición conocer Miami. Detrás del mito está esa realidad terrible. Por otra parte, cuando Guevara llega a Bolivia, es muy probable que a través de Tania, los servicios secretos norteamericanos ya le siguieran la pista, es decir, que ya estaba entregado. Hay una teoría que pongo en mi novela: una de las personas que reclutó a Tania fue Markus Wolf, el espía más famoso del comunismo, retratado por Le Carré, el escritor inglés de novelas de espionaje. En el año 62 Guevara fue a Berlín, allí conoció a Tania que era argentina y traductora. El la invitó a Cuba y Tania era ya un agente de Alemania Oriental. Uno de sus reclutadores se pasó a la CIA...

No creo en la teoría de que Guevara haya sido entregado por Castro porque Guevara eligió el camino del trotskismo, de la revolución permanente. Castro no le podía seguir porque eso hubiera supuesto la caída de Cuba. Tras el acuerdo de los misiles del año 62, una garantía que dura hasta hoy, Castro no podía arriesgar nada, por eso le dio un mínimo de apoyo logístico: la gente que lo acompaña a Praga y que se forma en Cuba para acompañarlo a Bolivia, es mínima. No creo que Castro tuviera ningún interés en hacerlo caer, no necesitaba hacerlo caer, era, como decía Hölderlin, un hombre que corría hacia su catástrofe. Castro no tenía posibilidad de dar un apoyo mayor a Guevara,

primero porque estaba la tenaza norteamericana que no quería otra revolución en América Latina y segundo porque Castro obedecía la visión soviética, la teoría de Suslov, que establecía que ningún movimiento «voluntarista», como decían en esa época, podía intentar revoluciones en nombre del marxismo sin que estuviesen controlados desde Moscú para tener una visión estratégica que no alterase el proceso de enfrentamiento con Occidente que manejaban o creían manejar desde el Kremlin.

—*En* La pasión según Eva *recrea el personaje de Eva Perón volcado en su faceta de redentora social. ¿Considera que Eva Perón fue una «socialista inconsciente» o quizás una demagoga?*

No. Una demagoga no, porque la demagogia es un acto histriónico de seducción falsa. No es el caso de Eva que trabajaba veinte horas al día y dio su vida muy pronto. Fue una apasionada. Era una socialista sin teoría socialista y con repulsión por la ideología comunista y al mismo tiempo con la pulsión cristiana del cristiano comunista primitivo. Su caso, como todas las cosas de la Argentina, es extremadamente complejo. La pulsión social como la vivió Eva es más cristiana que socialista, era una idea notable que exigía bastante coraje porque se trataba de utilizar el poder para superar el dolor humano. La acción social en su caso nace al revés, no de la teoría del Estado sino de la teoría de la realidad del dolor, lo que me parece original y maravilloso. Eva vivenció todo desde el dolor humano. Le parecía infame no atender al dolor humano, sobre todo si uno tenía poder político. Lo hizo con tanta pasión que lo que podía haber sido un ejercicio privado de beneficencia admirable pero personal lo transformó en una estructura de acción social de los sindicatos y le dio una extensión nacional que cambió la sociedad argentina. La situación de la mujer también cambió, porque creó el partido peronista femenino, les dio el voto, nombró a treinta diputadas femeninas lo que en ese momento era un acto revolucionario y les colocó en puestos clave de la acción social.

—*En* El viajero de Agartha *narra el viaje que realiza Walther Werner al Tibet en busca de un talismán que dotaría de fuerzas nuevas al espíritu y que ayudaría a los nazis a vencer en la guerra. ¿Qué concepción motivó a los nazis para emprender estas empresas esotéricas?*

Siempre me interesó el tema del nazismo, hay una fuerza muy grande y extraña que movió al pueblo alemán, y que no está dilucidada. No

se trata de un grupo de diez locos que cambian todo un país y provocan cincuenta millones de muertos. Hay mucho más detrás de eso, una verdadera revolución, un intento de cambio casi religioso. Estudié mucho lo que se llama el nazismo esotérico, por algo utilizaron el signo oriental y búdico de la esvástica. No era una casualidad, había un deseo de renacimiento pagano, un deseo final de acabar con el judeocristianismo. Es un tema que me fascina y que se encuentra oculto en Occidente, donde se prefiere la versión de la locura total. Lo grave es que detrás de todo lo ocurrido entre 1933 y 1945 hay una concepción filosófica y religiosa.

El instituto Ahnenerbe existió y se hicieron expediciones a Oriente, hay personajes implicados en lo que se llamó la sociedad de Thule que son importantes. Hubo misiones para buscar el Santo Grial, como la misión de Otto Rahm, que viajó al sur de Francia para buscar el secreto de los templarios y murió en esa misión en el año 1938. Hubo misiones al Tibet que están documentadas; ese universo me interesó. Werner va a buscar un talismán que es un símbolo de un conocimiento secreto, es la vieja idea que llegó a su culminación con Gurdjieff y con René Guenon, que llegaron a creer que el hombre tenía que reconstituir un conocimiento secreto que estaba perdido por el mundo. Las religiones nos revelan conocimiento a través de una epifanía, de los profetas, de un Mesías, en cambio los nazis creían que el hombre había tenido un conocimiento que había destruido en su decadencia y que había que reconstruir o reencontrar ese conocimiento oculto. Estimaban que para ello había que viajar a Oriente, donde el hombre había preservado esa visión y ciertos poderes superiores de la condición humana. Los nazis pensaban que el hombre estaba frustrado en su evolución, que estaba detenido en su evolución y que en la mente humana había la misma energía que en un átomo y que había que liberarla. Esa energía en este mundo ocultista se llama el *vril;* es el nombre que daban algunos ocultistas a esta fuerza que en el hombre aparece en el acto de heroísmo o en la furia de la madre cuando ve que amenazan a su hijo, en la indignación del justo o en la del hombre que necesita salvar su vida en una situación límite. Esa fuerza recóndita, que intuimos, fue llamada por algunos charlatanes *vril.* Pero es útil que tenga un nombre. El psicólogo Reich la vinculó al sexo, como en la India.

En suma: los ocultistas piensan que hay una fuerza en el hombre que no está desarrollada porque los hombres somos seres intermedios y que la jactancia de considerarnos a imagen y semejanza de Dios, los dueños de la tierra, de los animales y plantas, como enseña el Génesis,

es una barbaridad. El hombre tiene que considerarse intermedio y llegar a esa superación. Esta superación tiene dos caminos, uno filosófico que pasa por la idea del hombre superior, y otro genético que apunta a la mutación genética, que ahora ya estamos viviendo. De alguna manera la sociedad actual es una especie de cumplimiento de las ideas nazis. Secretamente el hombre, aunque lo disimula con la ética, está tratando de modificar su orden genético. De hecho el conocimiento del árbol del bien y del mal, del genoma humano, va a propiciar a los hombres cultivar sus propios seres, este será un momento de ruptura total. La suprema y gloriosa *perversidad.*

El otro camino, es el de Nietzsche que pasa por la evolución filosófica. Nos hace despreciar al hombre que somos y nos invita a ser superhombres que es, en última instancia, la vieja noción de *santidad* en el hombre occidental. Esta noción es muy extraña. El pueblo alemán vivió una vibración que no han vivido otros pueblos. Investigué esto y hasta hablé con Ernst Jünger sobre este tema. Recordamos los jóvenes que mucho antes del nazismo, desde 1915, se iban en campamentos como *boys scouts.* Se llamaban los Wandervögel, o sea los «pájaros viajeros». Eran jóvenes de todos los pueblos que se asociaban y vivían la naturaleza de una forma muy sana. Había un hambre de la naturaleza, de interrumpir esa ruptura entre el hombre y la naturaleza, esa ruptura que creó la sociedad capitalista y tecnológica que nos lleva a un enfrentamiento final a través de lo que llamamos ecología. Era una convocatoria para interrumpir la involución disfrazada de evolución, como ocurre con el hombre de la sociedad moderna, que es un hombre muy menor, sometido a la máquina, a las cosas.

En esto interviene la noción de la Nada de Jünger. La Nada se viste de formas encantadoras como la tecnología, el progreso, la sociedad de consumo, la democracia falsa, sin verdadera participación. La Nada es aparentemente lo contrario de la Nada, es decir, la acción de las cosas que estamos viviendo, que en realidad son nuestra destrucción profunda, sólo cabe responder por el camino de lo que Jünger denomina *contracultura.* Para poder llegar a nuestra propia cultura tenemos que hacer el camino fuera de la cultura oficial, fuera de la cultura que está impuesta. Así surge la noción del *emboscado,* el hombre que tiene que vivir apartado, sabiendo que hay un gran enemigo que está devorando la sociedad. Estos hombres, y digo así porque también vinculo a Martin Heidegger, tenían una visión terrible de la sociedad moderna, industrial, capitalista, socialista. El *emboscado* es nuestro ser profundo, ese yo crítico y sentimental que se esconde en el bosque de la sociedad perversa, consumista, tecnocrática, para preservarse.

—En Los demonios ocultos *desarrolla el tema de los nazis que se refugiaron en América Latina. En el prefacio a esta novela comenta que la escribió tras haber conocido algunos de estos nazis refugiados en la Argentina. ¿Podría hablarnos de esta experiencia?*

Yo era estudiante en Buenos Aires en los años 53/56 y en esa época había muchos oficiales alemanes, muchos alemanes y muchos nazis, tres categorías diferentes. Habían oficiales inocentes como Hans Rudel que escribió un libro muy conocido, piloto de la *Luftwaffe* al que conocí y que sobrevivió a 2.000 misiones sobre Rusia. Fue el más grande piloto alemán. Tenía yo un amigo, que era hijo de alemanes, y hablaba perfectamente el alemán, se llamaba Guillermo Krigner. Con él iba a los bares en los que se reunían los alemanes, entre ellos había algunos nazis. A los nazis les gustaba ir a una cervecería de la calle Lavalle que se llamaba ABC. Ahí vi a Ante Pavelic, el asesino croata, con su guardia de los *ustasha,* era una guardia de jóvenes que llevaban un birrete con un pompón negro como el de Mussolini. Se reunían en varias cervecerías del barrio Belgrano. El más importante era Johann von Leers que era el teórico de este nazismo exiliado. Publicaba una revista que se llamaba *Der weg,* «El camino», que se distribuía por todo el mundo. Existía otra publicación que se llamaba «La voz de La Plata». Conocí al segundo de Goebbels, que todavía vive en Argentina porque no fue criminal de guerra, y se llama von Owen. Los verdaderos nazis eran prófugos, como Mengele o Bormann, que se dice estuvo en Argentina y que aparece en mi novela *Los demonios ocultos.* Hubo criminales nazis, como cuento en mi libro, que se refugiaron en Argentina, se llamó la operación «Tierra de Fuego». Era un programa que tenía la finalidad de encontrar en América del Sur la posibilidad de encontrar un refugio y un renacimiento. Había dos sociedades para protegerles, una se llamaba «La araña» y otra «Odessa».

Era un mundo muy raro ese Buenos Aires. Una ciudad fascinante y peligrosa porque recibía todo: los nazis y los refugiados judíos de la famosa organización *Zwi Migdal.* Tenía amigos que eran extraordinarios analistas de la cábala y que viajaban por todo el mundo, iban a reuniones a Praga, Israel, a Varsovia y se dedicaban a estudios de la mística judía. Era un mundo en el que se mezclaba todo, el mundo subterráneo de los nazis con la oligarquía argentina, una clase media muy fuerte, movimientos sindicalistas marxistas. A ese Buenos Aires lo recuerdo con gran nostalgia. El contacto con el nazismo me marcó, escribí dos novelas y voy a escribir otra más sobre este tema que es una especie de

continuación de *El viajero de Agartha,* pero con un personaje que de alguna manera es el señor von Leers que murió en El Cairo y que va a explicar en cierto modo una verdad que ni el capitalismo, ni el socialismo, ni los judíos podían digerir: que el nazismo no fue un accidente y que esos setenta millones de personas unificadas en una voluntad de totalización y dominio del mundo es un episodio que se podría volver a repetir, porque es un sentimiento profundo del hombre, con consecuencias tanto o más terribles que las ocurridas.

—Desde su primera novela, Los bogavantes, *ha abordado el tema de la utopía mostrando la imposibilidad de alcanzar la misma. ¿Obedece esta visión a una convicción de Abel Posse o a los resultados que dicha idea ha tenido en la historia?*

La utopía nos enciende, nos dirige, nos llama hacia una acción en la que pese a fracasar puede decirse que, de alguna manera, damos un paso adelante. De este modo podemos afirmar que el progreso está hecho de una sucesión de utopías fracasadas, pero esa sucesión de utopías fracasadas, a veces ridículamente fracasadas, como en el caso del marxismo, sin embargo despiertan y aportan, en la condición secreta del hombre, un impulso. Esto es lo que queda de la utopía, así que debemos seguir la búsqueda de la utopía y saber que nos vamos a desilusionar y tal vez nos consolamos pensando que quizás al final de todo eso habremos dado un paso hacia delante para mejorar la condición humana. Este juego en mis novelas es permanente, como ocurre con el descubrimiento del Paraíso en América por parte de Colón, tal como lo recreo en *Los perros del Paraíso,* y la idea final y casi ruin de la «Conquista», con sus episodios lamentables de opresión y saqueo. Pero de ese trágico encuentro ha surgido el mestizaje de América, que es un episodio maravilloso de la historia de Occidente.

—En su última novela El inquietante día de la vida *muestra la imagen del protagonista, el criollo Felipe Segundo, como un personaje que vive de espaldas a su mundo y se encuentra mirando siempre a Europa. En estos momentos de crisis en Latinoamérica quería preguntarle si considera que la misma viene de esta actitud y lo que cree que deberían hacer estos países para superarla.*

Creo que estamos saliendo de la crisis porque nuestro continente nunca nació y hemos estado en un estado larval o en una etapa de in-

fancia prolongada No hemos asumido nunca las riendas de nuestra política, de nuestra economía, según lo que somos. Hay una diferencia enorme entre nuestra cultura refinada, que produce una inteligencia notable y una voluntad de vida, y al mismo tiempo esa incapacidad para ser países normales, como Colombia con su violencia secular. Argentina un país poderoso y rico que se autodestruye, Brasil tiene sesenta millones de marginados. Así que creo que ahora estamos en un buen momento y lo digo con verdadero entusiasmo porque creo en América Latina, la quiero, es mi mundo aunque he vivido la mayor parte de mi vida en la orilla opuesta que es Europa, pero mi mundo afectivo y profundo es América Latina. Este es el momento de esa gran unión, de esa solidez concreta en los mercados y en la promoción de nuestros jóvenes, y eso se está creando. Antes ni siquiera se visitaban los presidentes y creo que a través de MERCOSUR va a surgir algo muy importante; la alianza de Argentina con Brasil, Uruguay y Paraguay por ahora, y Chile, Bolivia y Perú, enseguida. Creo que será la posibilidad de crear una América independiente.

Así como en pocos años hemos vivido la agonía del socialismo lamentable que nos amenazó con ser totalitario y ocupar todo el mundo, y ahora es una ideología menor, de la misma manera tenemos el problema terrible de un liberalismo que dejó de ser el liberalismo de la libertad y se ha convertido en un mercantilismo atroz de potencias económicas, de negocios y de empresas. Creo que en los dos casos el mundo se está agotando y que América Latina tiene la posibilidad de crear su propio mundo y puede ser ejemplar, porque tenemos una dimensión espiritual muy notable.

BIBLIOTECA

América en los libros

El último lector, *Ricardo Piglia, Barcelona, 2005, 190 pp.*

Considero al escritor Ricardo Piglia (Androgué, Buenos Aires, 1940) una de las plumas más originales, lúcidas e interesantes de este siglo. Sus libros, siempre ponen un acento de extremada y apasionante novedad, que delata a un lector, no sólo voraz, sino experto descifrador de libros nada convencional. *El último lector* (no confundir con la novela de idéntico título del mexicano David Toscana), es buena muestra de ello, en cuanto plantea la dificultad de encasillar este libro en un género concreto, pues se nutre del ensayo y de la novela, aunque, mejor sería decir que es un ensayo contado con técnicas novelísticas; de ahí, quizás, que se haya publicado en una colección denominada «Narrativas hispánicas». Piglia vuelve a reflexionar sobre su gran pasión: la lectura, pero, ahora, proyecta una nueva mirada al detenerse, sobre todo, en el lector, más concretamente en cómo aparece la figura del lector en la literatura con el fin de establecer las diferentes categorías de receptores que encuentra a partir de conceptos y ejemplos precisos.

El autor de *Respiración artificial,* parte de un hecho indiscutible: la práctica de la lectura es un enigma. Tomando a Borges como centro de esta extraordinaria reflexión, Piglia interpreta a Pound, Kafka, Dostoievsky, Joyce, Che Guevara... pero, también, a personajes literarios que leen: Hamlet, Molly Bloom, Madame Bovary, Robinson Crusoe, «modelo perfecto de lector aislado», o el Quijote, el primer gran lector que cristaliza, para Piglia, la tensión entre lectura y pérdida de la realidad o la ficcionalización de lo que le rodea. En cualquier caso, a pesar de las diferencias, para el autor de *Formas breves,* todos los mencionados anteriormente, coinciden en «ver mundos múltiples en el mapa mínimo del lenguaje». En este viaje privado por la propia biblioteca de Piglia, en este recorrido, el autor se hace una serie de preguntas: «¿qué significa leer un libro?, ¿qué tiempo se necesita para leer?»... con el fin de caracterizar la lectura, pero, sobre todo, al lector que, en cuanto anónimo, «es la antítesis del autor que, habitualmente, se sostiene, siempre, en su nombre». Para el escritor argentino, leer es una ac-

tividad que no ha cambiado en lo esencial y el hecho de hacerlo construye un orden lineal que nos define. Piglia establece curiosas y originales correlaciones que configuran una red de reflexiones en un libro que, como ha dicho su autor, «es un recorrido arbitrario por algunos modos de leer que están en mi recuerdo. Mi propia vida de lector está presente y, por eso, este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito». Un uso diferente del lenguaje es lo que permite construir este insólito itinerario que nos descubre a un autor para el que, lo mismo que a Borges, –el escritor ciego– es real lo que se hace presente en la lectura. También, como el autor del *Aleph*, está convencido de que la ficción no depende sólo de quien la construye, sino, igualmente, de quien la lee en aislamiento y soledad.

Grandes miradas, *Alonso Cueto, Anagrama, Barcelona, 2005, 301 pp.*

Adentrarse «literariamente» en la corrupción en el Perú del presidente Fujimori y de su hombre de confianza, el siniestro Vladimiro Montesinos, no es un tema nuevo en la narrativa latina, ni en la peruana. *Grandes miradas* parte de la realidad y reflexiona sobre los entresijos del poder corrupto, sobre la perversidad, sobre el miedo, la insumisión y la necesidad de venganza.

El argumento se lo inspiró a Cueto (Lima, 1954) una noticia que leyó en la prensa. En ella se relataba que un juez que se había opuesto a Montesinos fue «secuestrado, torturado y asesinado». El autor de *El tigre blanco,* explicita el panorama aterrador que puede generar un poder judicial servil, moralmente degradado e íntimamente aliado a los medios de comunicación social encargados de lavar los trapos sucios de un gobierno que le dice lo que deben publicar y que, por el contrario, silencian el tráfico de armas, las torturas, desapariciones, crímenes... Cueto, sobre todo, explora la personalidad del ambicioso Montesinos que creyó poder controlar todo el país estableciendo una red de vigilancia similar al Gran Hermano que describió Orwell en *1984.* Retrata el autor la complejidad del asesor de Fujimori -un extraño en Perú pero que ayudado por Montesinos consiguió su objetivo: saquear el país- como un personaje promiscuo y violento que acumuló tanto poder que eso, precisamente, le hizo «vulnerable». Frente a ellos, Guido, el juez no corrupto, «un maniático del bien», que no acepta sobornos, ni amenazas porque

para él «la sumisión es un instrumento de dominio infalible». Su oposición, le acarreará una muerte que tratará de dar sentido a la resistencia de aquellos que «yacen en tumbas olvidadas» pero que con sus miradas nos evalúan y juzgan (de ahí el título de la novela), transmitiéndonos un mensaje esperanzador en cuanto se defiende la idea de que la resistencia, por poca que sea, ayuda a cambiar las cosas. Gabriela, su novia, decidirá vengar su asesinato, pero sólo podrá hacerlo sacando a flote toda su malignidad con el fin de poder acabar con el mal absoluto.

Escrita como una crónica periodística, Cueto, con un estilo eficaz, económico y rapidísimo utilizará diferentes modos de contar su rabia e indignación: descripciones, monólogos, diálogos... en frases como cuchillos. No duda en recurrir a la animalización devaluadora cuando se refiere a los que sustentan y defienden una dictadura que ejerce un poder que es la perversión de la libertad.

Como advertencia por el peligro que ello encierra, sí hay que decir que en la descripción que hace de Montesinos no parece adecuado que Cueto le atribuya, con el fin de envilecer más al personaje, la condición de homosexual porque ello significa olvidarse de homosexuales ilustres como: Cavafis, Lorca, Wilde y tantos otros.

Criaturas de la noche, *Lázaro Covadlo, El Acantilado, Barcelona, 2004, 176 pp.*

El escritor Lázaro Covadlo (Buenos Aires, 1937) radicado en Barcelona, columnista del periódico El Mundo de Cataluña y que ya fuera finalista del premio Planeta Biblioteca del Sur en Buenos Aires en 1992 con su novela *Conversación con el monstruo,* ha sido galardonado con el Café Gijón 2004 por esta novelita que comentamos de trama leve, más próxima al cuento y a la fábula que narra la simbiótica relación que se establece entre una pulga tránsfuga y Dionisio, ex–agente inmobiliario, fracasado y metepatas impenitente. Relación que conlleva un pacto mefistofélico, válido hasta que la muerte los separe, que acarreará al protagonista una rápida ascensión social pero a cambio de ceder su libertad e intimidad. El pequeño animal que anidará en la oreja del personaje irá transformándose en un insecto cada vez más exigente y más feroz en la manipulación a que somete a Dionisio.

Instalada cómodamente en el oído de sus víctimas, demandará de ellas todo lo que le apetezca a cambio de dinero, éxito y sexo siempre y cuando sigan sus consejos. Cuando Dionisio rechaza someterse a los deseos del animal éste le abandona y el antihéroe

caerá de nuevo en la pobreza, volviendo a vivir en un barrio marginal, con las calles repletas de basura, excrementos y borrachos de una anónima ciudad en pleno desarrollo del negocio inmobiliario.

La ilustre biografía de esta pulga que ha vivido en el oído de Einstein, Casanova, la Condesa sangrienta, el Cardenal Giorgio Luppi... de vida milenaria pues habitó en un mamut, capaz de componer poemas y tangos, no oculta su zafiedad, crueldad, perversidad, promiscuidad (es bisexual), tiranía e insaciabilidad. Necesita para vivir alimentarse de las secreciones internas de sus inquilinos, y, gracias a éstas, les conocerá mejor que con la palabra porque con ella se puede mentir y falsear, mientras que las secreciones no pueden simularse. De esta manera, por medio del sudor, la saliva, la sangre, las lágrimas, el esperma... la pulga va configurando una opinión sobre la humanidad.

Criaturas de la noche, título de ecos fílmicos no muy afortunados, es una reflexión sobre lo inmoral y los oscuros recovecos del alma humana que surgió, como señala su autor, «de la ocurrencia de recordar meteduras de pata personales y de la lentitud de reflexión que tenemos las personas que sabemos lo que tenemos que hacer pero que cuando las hacemos, las hacemos mal». Una reflexión sobre la especie humana tanto parásita, considerada como la peor porque es la única que siente angustia y trata de escapar de ella buscando amparo en lo efímero e inmediato. También es una advertencia sobre el afán de poseer y la caducidad de lo terrenal. Lástima que la formación del autor, es Licenciado en Físicas, obstaculice en algunos momentos el ritmo del relato, como en el capítulo titulado «La historia de Vito Tarsicio», en una novela a la que no le falta humor y en la que «el absurdo es el motor de la vida y de la historia».

Milagros Sánchez Amosi

Valfierno, *Martín Caparrós, Planeta, Buenos Aires, 2004, 344 pp.*

«La chantada es parte de la argentinidad», dijo oportunamente el escritor Martín Caparrós, que desde noviembre último goza del Premio Planeta. Y vaya puntería en sus dichos. Porque la Argentina fue siempre la posibilidad de un país. Un *yeite* anclado en el futuro pluscuamperfecto de la especulación y la premura. Un *Valfierno* de cabotaje con aspiraciones de alcurnia, que dejó de llamarse Ernesto para consagrarse Conde y

convertirse así en uno de los mayores estafadores y falsificadores de obras de arte. Está es su vida y todas sus copias.

La primera historia fue cierta. El argentino miró el cuadro y advirtió que la puesta en escena comenzaba a funcionar como un engranaje perfecto. «Suplan, sin la noticia, no vale un centavo. Su cuadro, sin noticias, nada», se lee en el libro. Corría 1911 y el robo de La Gioconda inundaba las redacciones de todo el mundo. La mujer de la mirada gran angular ya no estaba en el Louvre. Ahora escalaba en la bolsa de negocios del mercado negro. La segunda historia, es falsa. Sólo las fintas narrativas de Caparrós pueden hacer caer en la trampa y pensar la vida de Valfierno como verdadera. Pero no. Su prontuario antes del atraco es ficción: firmó como Bollino y Bonaglia. Vivió en Rosario, Buenos Aires, París y Milán. Es decir, fragmentos de una lógica narrativa que obedece a las leyes de un falsificador: ser su propio clon. La novela que, atraviesa diversos planos temporales que se atan y se bifurcan, puede leerse también en clave detectivesca, cuando en el punto más *frape* de su carrera delictiva, Valfierno opta por contar lo sucedido aquel día de agosto de 1911. Pero bajo una sola condición: que ese cronista menor de un ignoto diario norteamericano, que lo escucha sin pestañear, publique la verdad el día que él haya muerto.

Martín Caparrós es historiador, periodista y uno de los escritores más prolíficos de nuestro país. Lleva escrito casi una veintena de libros, en 48 años. Entre los que cabe destacar: *La Voluntad,* tres tomos sobre la violencia y la militancia política y las crónicas de *Larga Distancia* (1992). *Valfierno,* es su última novela. El relato más deliciosamente cruel de un hombre que se inventó a sí mismo y que un buen día decidió dar una lección a los militantes del hampa: robar la Mona Lisa. Ese hombre era argentino y venía del «Granero del mundo». Un paraíso estafado por sus propios creadores.

Leonardo Iglesias

A busca da África no candomblé: tradiçao e poder no Brasil, *Stefania Capone, Rio de Janeiro, Ed. Palias, 2005,384 pp.*

Seis años después de la aparición de *La Quête de l'Afrique dans le Candomblé: Pouvoir et Tradition au Brésil* (Karthala, Paris, 1999), su autora, Stefania Capone, investigadora del CNRS (París) y profesora de antropología en la Université Paris X-Nan-

terre, publica su versión en lengua portuguesa, *A busca da África no candomblé: tradiçao e poder no Brasil.*

La obra es un análisis interpretativo sobre las estrategias de legitimación de los cultos de posesión «afro» en Brasil y las relaciones de fuerza que pugnan por el poder en el mercado religioso brasileño en torno a la reafricanización. La alianza entre etnólogos y terreiros bahianos reprodujo un modelo que dirimía el campo afrobrasileño: los cultos «puros» nagô, garantes de la tradición africana, y los «degenerados» o contaminados por otras culturas y religiones, los bantu o congo. Capone parte de la metodología que comenzó a cambiar en los años setenta con trabajos como los de Goís Dantas: los cultos no son estáticos, sino que su movimiento transforma las prácticas rituales. Las migraciones de iniciados en los cultos «puros» de norte a sudeste del país propiciaron un diálogo, donde no había contradicción ni polaridad, sino estrategias que permiten negociar la legitimidad.

La estructura formal del texto en tres partes («Metamorfosis de Exu», «Práctica ritual» y «Construcción de la tradición») se arma también en tres discursos (epistemológico, etnográfico y literario) entrelazados en un juego teórico-narrativo recorrido pot un protagonista, *Exu-Pomba Gira.* Si *Exu* sale de África y llega a otra costa, su liminariedad le permite fluctuar entre lo puro-impuro, magia-religión, candomblé-umbanda, siendo tanto un mensajero de *orixá* (divinidad) como una *egun* (espíritu de muerto), un criminal o una prostituta. Es un negociador en el *continum* religioso brasileño que juega a oponer jerarquías, como *Pombagira* juega con las relaciones de género.

Los fundamentos epistemológicos expuestos en la obra emergen de su amplio trabajo de campo realizado durante los años 80 y 90 en *terreiros* de *candomblé* y *umbanda* de Rio de Janeiro. La compleja realidad socioreligiosa brasileña es analizada con profundidad y brillantez a través de una cuidadosa etnografía que no se deja cautivar por el mito africano.

Hortensia Caro Sánchez

Entrevistas escogidas, *Mario Vargas Llosa, Selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila, Fondo Editorial Cultura Peruana, 317 pp., Lima, 2004.*

El periodista Jorge Coaguila completa con este volumen su serie de recopilaciones de entrevistas a los grandes narradores peruanos

contemporáneos, iniciada en 1998 con *Las respuestas del mudo,* dedicada a Julio Ramón Ribeyro, y que seguiría con otro tomo de Entrevistas escogidas a Alfredo Bryce Echenique. El presente libro superará probablemente a los anteriores en interés para el lector, dada la mayor proyección internacional alcanzada no sólo por la obra de Mario Vargas Llosa, sino también por su propia condición de intelectual comprometido con la vida pública, a la que estuvo próximo incluso a sacrificar su carrera literaria.

Todos los textos seleccionados han aparecido en la prensa peruana y abarcan cuarenta años de la carrera del escritor, lo que permite apreciar la evolución de su pensamiento, desde el inicial entusiasmo socialista hacia un progresivo distanciamiento motivado por acontecimientos como el «caso Padilla» o la primavera de Praga, que le acaban convirtiendo en un resuelto defensor de las tesis liberales. Esto, unido a la aventura de Vargas Llosa por la obtención de la presidencia del Perú, hace que algunas de las entrevistas tengan un contenido casi exclusivamente político.

Dicho cambio ideológico, bien conocido, discurre al tiempo que el aumento de su obra. No sólo se muestran testimonios de la novedosa aparición de libros que hoy son ya clásicos de la literatura hispánica, sino en algunos casos su larga gestación como proyectos de escritura (en 1984 ya declara estar preparando una novela sobre Flora Tristán, ese *Paraíso en la otra esquina* que aún habría de demorarse por dos décadas). Todo ello junto a declaraciones constantes acerca de sus ideas sobre la novela y el oficio del escritor, «elegido por sus temas» y con entregada disciplina; sobre su voluntad realista nada tradicional y su arraigo en el Perú sin ceder por ello al pintoresquismo indigenista; sobre sus bien conocidas devociones por Balzac, Flaubert o los libros de caballerías... o las menos conocidas por la «subliteratura» de las telenovelas, el *western* o los melodramas mexicanos (una entrevista de 1970 tiene el cine como tema expreso). De gran interés es asimismo su juicio personal o literario sobre autores contemporáneos (remito a su remembranza de Ribeyro en 2002). En definitiva, el libro de Coaguila supone toda una ocasión para redescubrir de un modo directo la formación de uno de los autores fundamentales de la literatura actual.

Manuel Prendes

El fondo de la maleta

La lectura en números

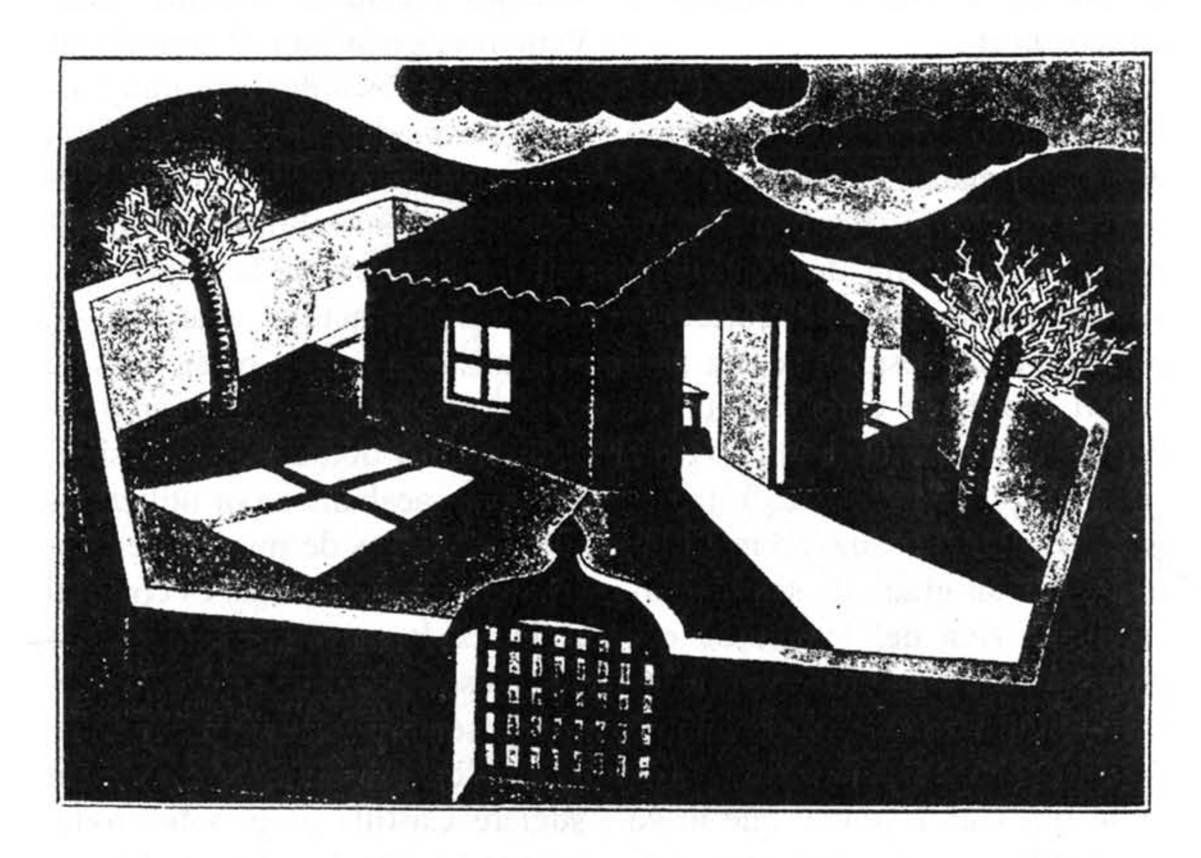
El sindicato que agrupa a los editores españoles realiza encuestas anuales sobre hábitos de lectura. La correspondiente al año 2004 fue compuesta a partir de 14.000 entrevistas y arroja una serie de resultados constantes y previsibles: las mujeres leen más que los hombres, los universitarios más que los menos letrados, los parados más que los ocupados, la gente de grandes ciudades más que la campesina y aldeana. El género más leído, con enorme ventaja, sigue siendo la novela, dentro del cual crece la demanda de novelas históricas, vaga categoría que va desde la caverna de nuestros ancestros los trogloditas hasta la batalla de Bagdad.

En cuanto a los autores, la mayoría de los mejor vendidos pertenecen a los grandes grupos editoriales como Planeta, Random House-Mondadori y Zeta. Los editores independientes sólo por excepción se introducen en este brillante renglón del negocio y, con normalidad, consagran a unas firmas que enseguida pasan a las empresas de tipo *holding*.

Por lo que hace a revistas como la nuestra, es significativo que apenas uno de cada cinco lectores admite que se deja guiar por lo que dicen las reseñas bibliográficas. Cabe traducir: las secciones de libros de los suplementos que emiten semanalmente los cotidianos. La mayoría de las compras continúa apoyándose en la recomendación oral, en la respiración «boca a boca» de los lectores amigos, magistrales o fiables. Nadie reconoce como mentor de sus gustos literarios a los profesores de literatura.

Es claro que los números no implican calidades. Dicen cuánto se lee pero no dicen qué se lee y las calidades no se dejan pesar ni medir. Pero toda estadística debe descifrarse, justamente, como cifras y proporciones. De éstas podemos colegir que la influencia de los profesionales –maestros y críticos– es nula o minoritaria en los lectores y que las grandes casas, que tienen en sus manos la posibilidad de una mayor publicidad mediática, son las que mejor se orientan en la orientación, valga el eco. Si una conclusión, aunque momentánea, pudiera extraerse de cuanto precede, es que el editor sigue siendo el Lector Privilegiado de

nuestro mundo libresco. Más que por la literatura, somos leídos y preleídos por la industria. La única alternativa a esta cultura de la producción en serie es la soledad del lector, la misma que Agustín descubrió cuando sorprendió a Ambrosio leyendo en silencio.



Almada Negreiros: Ilustración para *La Lámpara de gasolina* de Ramón Gómez de la Serna (*La Esfera,* 1930)

El doble fondo

La loca y cuerda literatura

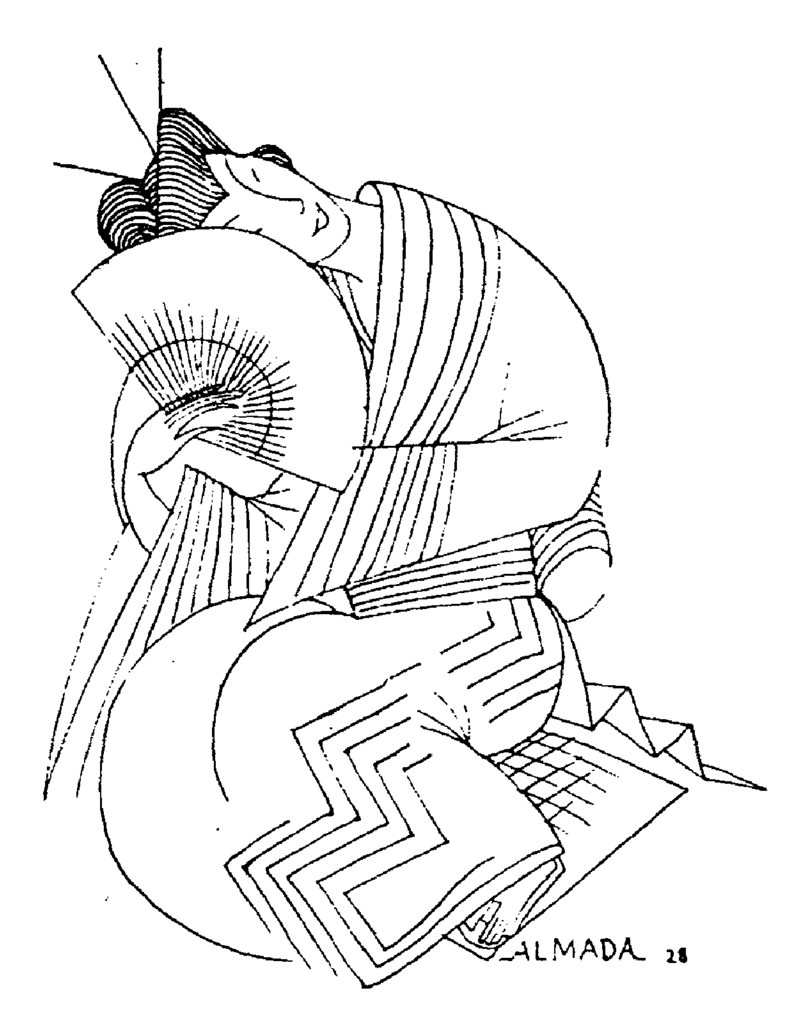
Es fácil tentación para un psicólogo, psicoanalista o psiquiatra, ponerse a elaborar diagnósticos sobre personajes literarios. Profesores de psiquiatría criminal ha habido que enseñaron a sus alumnos la enfermedad del bovarysmo, es decir la que padecía la Madame Bovary inventada por Flaubert y que, según le oyeron decir los hermanos Goncourt, era el mismo Flaubert (se supone que después de escribir y leer sus *Costumbres de provincia).*

Felizmente, ha evitado esta tentación Carlos Castilla del Pino en su miscelánea *Cordura y locura en Cervantes* (Península, Barcelona, 2005). Sin dejar de lado su abundante bagaje teórico y práctico como psiquiatra, ha preferido abordar a Cervantes como lector de literatura. Y ello no consiste, simplemente, en disfrutar de los buenos libros sino admitir que proponen un grado de saber acerca de la vida del lector, de ese profesional del ensimismamiento que es el lector. Profesional porque profesa una fe, una confianza en lo que está leyendo: que lo va a entender y que sabrá algo más tras la lectura.

Tal vez Don Quijote sea un loco y hasta de tal o cual especie pero no se trata, como Castilla discurre con agudeza, de una locura clínica, porque el psiquiatra no está ante una persona de carne y hueso a la que puede investigar a sus anchas, sino ante una serie de datos que configuran una ficción. Más aún: en el caso del Quijote, una ficción que involucra a los demás personajes del libro, los que, tópicamente, encarnan el mundo de la cordura. Aunque sea una cordura despiadada que lleve a Don Quijote a ser enjaulado y a buena parte de su biblioteca, a la higiénica hoguera de la ortodoxia.

Como concluye Castilla, lo que nos ofrecen los personajes de la literatura no son casos sino esquemas, tan dotados de verosimilitud que acabamos por utilizarlos como modelos de nuestra percepción de los otros. Y así es como el señor de la esquina se nos antoja quijotesco y Flaubert acaba pareciéndose a Emma Rouault de Bovary. Somos los que somos, nos sugiere Castilla pero, sobre todo, somos lo que los demás desean, fantasean, imaginan y creen que

somos nosotros. Esta fluyente identidad, si no nuestro ser, es nuestro devenir, nuestra historia, la que nos cuentan esos maestros de la invención de la vida que son los buenos escritores.



Almada Negreiros: Ilustración para Satsuma (*Ilustraçao,* 1928)

Colaboradores

ANA PAULA ARNAUT: Crítica literaria portuguesa (Lisboa).
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania).
CECILIA BARREIRA: Crítica literaria portuguesa (Lisboa).
HORTENSIA CARO SÁNCHEZ: Antropóloga española (Cádiz).
INMACULADA GARCÍA GUADALUPE: Crítica literaria española (Madrid).
LEONARDO IGLESIAS: Escritor argentino (Córdoba, Argentina).
MANUEL PRENDES: Crítico literario español (Granada).
MIGUEL REAL: Escritor portugués (Lisboa).
CARLOS REIS: Escritor portugués (Lisboa).
HORACIO SALAS: Escritor argentino (Buenos Aires).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSÍ: Crítica literaria española (Madrid).
JORDI SARDÀ SUBIRACHS: Crítico literario español (Barcelona).
ISABEL SOLER: Crítica y ensayista española (Barcelona).



Almada Negreiros: Ilustración para *Nuevo Mundo*

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Clásicos de la literatura argentina

Juan José Sebreli

José Amícola

María Teresa Gramuglio

Bernat Castany Prado

Martín Palermo









5 euros